COLECCIÓN PERSPECTIVAS

EL TÓPICO LITERARIO: TEORÍA Y CRÍTICA

María Isabel López Martínez



MARÍA ISABEL LÓPEZ MARTÍNEZ

EL TÓPICO LITERARIO: TEORÍA Y CRÍTICA



Colección PERSPECTIVAS
Biblioteca de Teoría Literaria y Literatura Comparada
Dirección: Mª DEL C. BOBES NAVES

Juan Bautista de Toledo, 28. 28002 Madrid.
ISBN: 978-84-7635-728-6
Depósito legal: M. 23.435-2008
Printed in Spain - Impreso por Lavel, S. A. (Madrid)

C/ Caldereros, 2. 10071 Cáceres
ISBN: 978-84-7723-828-7
Telf: +34 927 257 041
Fax: +34 927 257 046
E-mail: publicac@unex.es
www.unex.es/publicaciones

Le lion est fait de mouton assimilé.
Paul Valèry

Porque mudan los nombres; mas las cosas
eternas ni se mudan ni se cambian.
Rosalía de Castro

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Una de las primeras sorpresas que se lleva el lector cuando deja de serlo de manera ocasional y se convierte paulatinamente en verdadero aficionado es comprobar que las obras guardan entre sí sugestivos parecidos. Éstos conforman un mapa con rutas, unas más gruesas y otras más delgadas, unas rectas y otras tortuosas, que le ayudan a relacionar tal novela con la leída antes o con el poema que ha marcado surcos en la memoria. Como señalaba Adrian Marino, surge la sensación de lo "déjà lu", correlato de lo "déjà vu" (Marino, 1988: 91). Y eso le permite poco a poco ir entendiendo, e incluso disfrutar con el placer intelectual de sentirse cómplice. En efecto, este receptor va pasando de la "experiencia ingenua" a una respuesta participativa e incluso "precrítica" (Frye, 1986: 25). Penetra en el código literario, que ha ido cifrándose durante siglos y que supone una parcela del humus cultural de las colectividades. No olvidemos que el funcionamiento del sistema artístico requiere hitos básicos con tendencia a perdurar y que por ello se repiten, junto a los que circulan piezas sometidas a la contingencia. Por ejemplo, durante siglos la rima o los versos con "sílabas contadas" se consideraban no sólo gran maestría del poeta, sino artificios inexcusables para la lírica y, sin embargo, la distribución de acentos para conseguir ritmo, la exuberancia ornamental, etcétera concurrían en grado diverso, sin menoscabar la esencia del poema.

Estos dos tipos de constituyentes (lo fijo y lo accesorio) no son antagónicos en absoluto, porque incluso cristalizaciones con trazas de indisolubles como la mencionada rima o el cómputo silábico se desmoronan arrasados por ciertas tendencias de época; recuérdese el fabuloso estropicio con que irrumpe el verso libre a finales del siglo XIX. Y de otro lado, rasgos unitarios o conjuntos que parecen

abocados a la caducidad reviven en autores y tiempos distintos, y llegan a solidificarse y durar por los siglos de los siglos. Ahí está para mostrarlo la red de convenciones de la novela picaresca, con coletazos en forma de pícaras justinas y estebanillos, pero resucitada como Lázaro (nunca mejor dicho) cuatro siglos después en *La familia de Pascual Duarte*.

El lector avezado y el estudioso de la literatura se enfrentan a la paradoja de la constancia y el cambio, que si bien inyecta carburante a las obras, engancha al carro de la tradición. Desde este antagonismo que salpica casi todos los niveles de la obra artística, se explica la función del tópico literario como motivo o unidad de significado que se repite a lo largo de la historia de la literatura, normalmente en más de una lengua y más de una tradición. Desvelar, por tanto, el curso que sigue un lugar común aclara los engranajes del sistema, pues al convertirse en punto en alto grado estable, cobra capital importancia y deviene un eje en torno al cual gira la rueda textual. Cuando es abordado por plumas con genio y pericia, conserva la esencia del bagaje anterior, pues "la escritura solidifica el carácter vivo de la tradición" (Lledó, 1992: 85). A la vez, se proyecta en usos extraordinarios, algo que no ocurre obviamente en destinos fallidos.

Mi objetivo no coincide con la Estilística tradicional, que propugnaba que el estudio de la tópica debe resaltar la individualidad del creador; pretendo bosquejar un panorama más amplio de afinidades que en principio son literarias, pero, examinadas con detenimiento, transparentan entramados culturales más amplios y profundos[1]. De la Estilística tomo el rico método de análisis, pero no me obsesionan peculiaridades psicológicas ni deseo disfrazar-

---

[1] Dámaso Alonso cerraba filas en la defensa del aislamiento del tópico para desvelar la originalidad del autor. Escribe: "El auténtico objeto de la investigación literaria es la unicidad de la obra, del poema. No será nunca mi fin principal el ver los arrastres que de la tópica humana han pasado a una obra, sino descubrir, explicar lo que en ella hay de *único*, lo que le da su original e inconfundible encanto. Los arrastres tópicos me interesan, sí, precisamente para eliminarlos: no sirven; son la corteza o cáscara de una fruta única. Estudiemos lo común, los tópicos. Con tal de que sea precisamente para mirar a lo que no es *topos*: al prodigio creativo, a la unicidad intacta y esquiva de la criatura de arte" (Alonso, 1985: 710).

me, en palabras de Leo Spitzer, del cicerone (especialista en estilo) que descubre en el mecanismo del lenguaje una reverberación de la maquinaria psíquica del autor, sea Proust para el profesor alemán, o cualquier otro (Spitzer, 1975: 410).

Aunque no se desdeñe el tono genuino de las voces por las que el *topos* transita, en ocasiones interesa más escuchar timbres en autores entre los que no caben posibles relaciones directas o *rapports de faits*. Esta circunstancia conduce a un haz de preguntas generales de cariz teórico; algunas ilustrativas son: ¿Qué lleva a escritores dispares en lengua, en formación, en lecturas, en ideología... a recurrir a imágenes comunes? ¿Cómo se mide el impulso del raíl cultural, la llamada "inercia de la escritura"? ¿Hasta qué punto el escritor es libre para salir de la vía que la cultura traza? ¿Descarrilar es prueba de libertad de invención o, por el contrario, asumir tal concepto es dar vida al mito romántico de anhelo de primitivismo, de alejamiento de lo civilizado por convencional y opresor? ¿Hay marcas de época o de estética cuando se emplean las fórmulas? En niveles más concretos, cabrían también interrogantes de este tipo: ¿Cambia el tópico según el género utilizado? Si, por ejemplo, difieren los usos en lírica y en narrativa, ¿eso permitiría hablar de una adecuación del lenguaje al género, incluso cuando se trabaja sobre células, como los *topoi*, que transmigran por modalidades heterogéneas? ¿Hasta qué punto tiene sentido la investigación al pormenor de las evidencias detalladas si son meros árboles en un bosque infinito?

En estas páginas analizo un tópico: la percepción del rayo luminoso en forma de objeto punzante. Dada la facilidad para entender la analogía entre los dos miembros de la imagen germinal, el esquema circula desde época remota y asoma en diferentes lenguas e incluso en muy dispares civilizaciones. Por razones de acotamiento de campo selecciono un tramo cronológico bastante preciso a pesar de su amplitud: el que discurre desde principios del siglo XX hasta nuestros días[2]. En un sentido opto

[2] Estudiosos como R. Trousson (1965) se resisten a acotar cronológicamente porque ello contradice la polivalencia constitutiva del tema o

por la técnica denominada de "corte transversal o sincrónico" (Naupert, 2001: 130-134), que no impide retrotraerse a ciertos antecedentes y, por lo tanto, rozar la de "corte longitudinal o diacrónico". Acontece sobre todo si ésta ilumina un determinado empleo, realza la novedad de la acuñación, deja al descubierto el error antiestético o destapa la intertextualidad. No obstante, la disyunción tajante de ambas perspectivas sólo es admisible teóricamente, pues en la práctica en el corte sincrónico siempre opera el tiempo, y más en nuestro campo, donde los ejemplos sobrepasan con holgura el siglo, hecho que permite que se adivinen las líneas evolutivas. Trabajar con más de trescientas piezas literarias da cierta fiabilidad a las conclusiones. Una porción notable del censo pertenece a la literatura española, pero también hay un porcentaje de escritores europeos y americanos que confieren cierta variedad y abren el criterio de supranacionalidad consustancial a la Literatura Comparada y muy oportuno para la tópica en tanto que permite la observación de las diferencias, pero también la confirmación de valores o preguntas comunes (Guillén, 1985: 63)[3].

Una vez trazadas las coordenadas espacial y temporal, escojo el género lírico, dejando de momento la narrativa, aunque conservo muestras del tópico en un centenar de novelas del siglo XX español, europeo y americano. Por su cariz híbrido de literatura y espectáculo, el teatro requiere un acercamiento distinto. La puesta en escena arrastra convenciones propias, verdaderos *loci* que lubrican el pacto

---

mito. Sin embargo, creo que esta apertura máxima plantea problemas si, como desea el estudioso belga, es necesario relacionar siempre la literatura y el contexto histórico.

[3] Claudio Guillén explica el concepto de supranacionalidad, a propósito de la relación entre lo nacional y lo universal, entre lo uno y lo diverso, así: "La internacionalidad, tratándose de literatura, no significa la heterogeneidad triufante. El fragmento *A* y el fragmento *B*, pertenecientes a localidades distintas, al entrar en contacto revelan estratos de sentidos más hondos, más extensos, no reducidos a espacios y momentos mínimos, a un tiempo *a* y a un lugar *b*. Apenas salimos de un ámbito nacional y nos dirigimos a otro, surge no sólo la posibilidad de la diferencia sino también de la confirmación de valores y preguntas comunes. Es decir, de la supranacionalidad".

ficcional. Desde siempre se han palpado los *problemas técnicos del drama*, entre los que se incluyen la dificultad de figurar en escena un tiempo distinto de aquel en que transcurre la acción (pasado o futuro) o eventos que no suceden en la realidad (sueños, visiones). Se solventan con recursos técnicos como gasas, efectos de luz, etc., soluciones en las que estriban los tópicos importantes del teatro, los acuerdos tácitos que suavizan lo que sería el "pacto dramático". El lector reconoce el código de lo preestablecido y acepta la verosimilitud. Surgen escollos de este tipo y la sarta de convenciones subsiguiente sobre todo en el escenario "a la italiana". Era distinto en los carros medievales, donde en la representación se encontraban juntos todos los escenarios y los actores iban de un lugar a otro. El teatro vanguardista del siglo XX pretendió dinamitar estos tópicos para acceder al espectador de otra manera, pero irremediablemente se erigió también sobre protocolos.

Podría argumentarse que es posible el rastreo de las analogías de la luz y las armas blancas en la palabra dramática, en el texto que cimenta el espectáculo, que posee entidad como sistema semiológico y se imbrica con el resto (voz, decorados...). Es cierto, pero sería más resolutivo el examen de su representación plástica; por ejemplo, comienza con el tópico el *Miles gloriosus* de Plauto y en *Edipo* de P. P. Passolini impresiona el fulgir del rayo luminoso en instantes medulares: cuando Edipo mata a su padre y posteriormente cuando se ciega él mismo. A veces el lugar común se filtra en las palabras, pero otras veces basta con su proyección visual. Las espadas de rayos láser de películas de ciencia ficción como *La guerra de las galaxias*, correlatos de mecanismos reales, ponen en práctica lo que antes eran simples metáforas.

Las cuestiones previas siguen una dirección modernamente grata a los estudios de *tópica* cuando se vinculan a las investigaciones *genológicas*, es decir, cuando ponen frente a frente el tópico y el género literario. Existen células que trasiegan de género en género, como el *ubi sunt?*, la *vanitas vanitatis...*, que marchan expeditas en lírica, drama o narrativa. Pero otras son más genuinas, como las citadas del teatro. El paradigma de luz-arma se acomoda sin pro-

blemas a la tipología de *motivos líricos*, y más aún cuando se articula como imagen e incluso cumple con el carácter emocional que la crítica atribuye a esta clase (Frenzel, 1963; 1966). Sin embargo, su empleo se desborda también en la narrativa. Habría que discutir si, dado el carácter proteico de la novela –producto de un oficio sin metro, como ironizaba Pío Baroja–, se trata de una asimilación de rasgos líricos, o simplemente es un *topos* general. El análisis demostrará, cuando complete los estudios en cuentos y novelas, si su configuración y sus funciones son estables independientemente de estas categorías o si, por el contrario, oscilan.

No se trata de elaborar una nómina de autores que engastan el tópico ni de sopesar cuantitativamente su afluencia, sino de comprobar a qué temas suele adherirse y qué formulaciones estilísticas adopta, y si hay recia maroma o hilo quebradizo entre *res* y *verba*. Aunque los asuntos son bastante restringidos, las posibilidades de configuración de la imagen son enormes. El rayo luminoso surte de muchísimos entes; entre los naturales predominan los astros (sol, luna, estrellas) y entre los artificiales, los focos que provienen de linternas, las luces de bombillas que se cuelan por rendijas, faros, ventanas, etc. En el otro polo se multiplican las clases de armas: saetas, flechas, dardos, espadas y un repleto anaquel de objetos punzantes. El análisis sacará a la palestra las peculiaridades de cada autor que conecta la luz a navajas, lanzas o saetas; el engarce de estas asociaciones con los restantes anillos del sistema y, al fin y al cabo, dejará al descubierto qué conforma su mirada de mundo y cómo ésta se inserta en el patrimonio cultural.

No se intenta calibrar la originalidad de las obras si la entendemos como esquivar lo hollado en un salto hacia los abismos de lo inédito, pues la búsqueda de la singularidad en el campo de la evolución tópica con frecuencia es un prejuicio del lector de hoy que, heredero del Romanticismo, se afana en valorar lo inusual como nacido de un individuo con genio. Teóricos como B. Croce, P. Hazard o F. Baldensperger reclamaron airadamente los "derechos de individualidad" e incluso tacharon a las investigaciones en

tópicos de principios del siglo XX de estar destinadas a poner de relieve "diferencias graciosas" y "parecidos curiosos" (Trocchi en Gnisci, 2002: 132). Olvidan que lo prístino como vara de medir no funciona siempre, y mucho menos en los períodos clasicistas. A sabiendas de lo voluble de la pretendida originalidad, A. García Berrio asegura refiriéndose a la red tópica de la poética renacentista:

> Según mi observación sobre miles de datos singulares, la originalidad que con frecuencia ha exaltado la historia literaria, vinculada a un autor o persona singular, no es otra cosa que la *cristalización* en ese caso de un conjunto de tendencias –o de antitendencias, según las ocasiones– operantes muy anteriormente, y a su vez orgánicamente derivadas, por deducción positiva o contraste, del conjunto sistemático cuyas leyes regulan y organizan la tópica, en este caso la tópica teórico-literaria (García Berrio, 1989: 304)[4].

La especulación sobre los elementos estables supone también asomarse a las leyes de lo universal, no menos válidas ni ilustrativas que aquéllas que regulan lo relativo al individuo. El objetivo último no es inspeccionar el espinoso muro de las influencias, aunque si pueden probarse, se constatan; ni se pretende levantar itinerarios de la *fortune des écrivains* como los trazados *illo tempore* por el primitivo comparatismo positivista. Desde un nivel más terreno, el corpus que estudiamos quizás muestre cómo se va forjando un lugar común, ese mecanismo paradójicamente tan conocido y desconocido, tan operativo y tan denostado. Con ello tal vez salgamos un poco de la ignorancia ante cierta maquinaria expresiva que lleva a una ceguera hermenéutica. Valgan las palabras de G. Steiner para este propósito:

---

[4] Reitera afirmaciones del tipo: "El texto se constituye como un ejemplo de entidades tópicas mínimas en evolución muy lenta, en la que los rasgos de evolución genial deben ser mirados con recelo y valorados como tales en su exacta dimensión de los componentes de un sistema tópico. Todo esto no significa que se nieguen los valores de literariedad o de poeticidad, ni las jerarquías de novedad creativa o de acierto de realización" (García Berrio, 1989: 305).

> En teoría, todo texto literario imaginable está ya potencialmente presente en el lenguaje. Pero nuestro conocimiento de la alquimia de la selección, de la fonética y del alineamiento gramatical y semántico que produce la poesía duradera, o a la novela que resiste al tiempo, está cercano a la nada. Y con el gradual abandono, hoy, de la semejanza de la creación divina, del *concepto* de inspiración sobrenatural, nuestra ignorancia no cesa de hacerse más y más profunda (Steiner, 2000).

La exposición se articula en un par de capítulos, el primero de los cuales es eminentemente teórico y el segundo conforma el análisis de campo, esto es, se pasa de la Teoría de la Literatura a la Crítica Literaria sin dar la espalda a la gran disciplina hermana, la Literatura Comparada, pues abundan textos de lenguas y culturas diversas. En la fase especulativa se define el *topos* con un ángulo de enfoque que incluye la evolución histórica y que permite un sucinto recorrido por la génesis y los primeros pasos de la reflexión sobre los lugares comunes en la Retórica; aquí son cajones de sastre de donde los oradores extraen los argumentos y las imágenes que ayudan a reconstruir memorísticamente el discurso. Pero también ciertos contenidos van trenzándose con formas y de ahí surgen estereotipos con función organizadora del conocimiento y de la alocución.

Sin abandonar la perspectiva histórica, siguen unas calas en escuelas teóricas contemporáneas que se han planteado la identidad del tópico literario y su función. Tras presentar qué espacio le ha asignado no ya una corriente, sino la parte de una disciplina asociada al comparatismo, la Tematología, toca el turno al Formalismo ruso, porque las aportaciones del extrañamiento propugnado por R. Jakobson, la desautomatización de V. Shklovski o las ideas de evolución literaria de I. Tinianov o Mukarovski son rentabilísimas para entender la cilindrada con que se mueven las letras y en concreto para averiguar la maquinaria y la operatividad del tópico, siempre situado en esa difícil vía del aceleramiento del desarrollo artístico y el freno de remolcar la herencia. Además, el Formalismo llama la atención

sobre la labor del lector y contribuye a sentar las bases de una poética diacrónica.

Con proyecciones hacia la Semiología, reviso los cruciales presupuestos de Y. Lotman acerca de las vinculaciones de ese material repetido que se remoza con la teoría de la información aplicada a la literatura. Aunque la pista es lineal, hay alusiones a teóricos y críticos posteriores que valoran o ponen en tela de juicio las tesis previas; así sucede con el concepto de novedad de C. Bousoño, que está ligado al del Formalismo ruso, o las relecturas de R. Wellek respecto a las teorías de Mukarovski. Se examina la noción de *arquetipo* de C. Jung, que, procedente de la Psicología, da bastante juego cuando N. Frye la adapta a la Crítica Literaria. Se desgranan los conceptos de *invariantes* de R. Etiemble y su percepción por A. Marino, los *universales semánticos* de T. Todorov, las *constantes* de R. Jakobson prohijadas por V. M. Aguiar e Silva, y las *topologías de la cultura* de G. Steiner. Cada una de estas categorías guarda un hueco –unas veces confortable y otras algo inhóspito– para el tópico y sobrevolarlas aporta una visión polifacética y enriquecedora.

La faceta más atractiva de los clichés errantes es la capacidad para albergar la pugna entre la repetición y el cambio, que da pie a antinomias tales como lo individual/lo general, lo local/lo universal, etc. Los autores operan con principios como la mímesis y con una gama de lo que modernamente se ha llamado intertextualidad. Todo ello va regido por las ideas estéticas vigentes en la época de cada pieza que embute el tópico, pues el progreso de la literatura responde en primera instancia a factores intraliterarios. Incluso escuelas muy remisas han asumido que el discurso artístico remite incansablemente a sí mismo. Por ello se plantean los condicionamientos que el contexto vertical –es decir, la pertenencia de la obra concreta a un paradigma– comporta en la formación, en la difusión y en la recepción del tópico. Desbrozando las sendas que guían a éste hacia zonas intraliterarias, apreciamos cómo se liga a su serie y ésta a otros conjuntos literarios, que a su vez se proyectan en la cultura y, apurándonos, hasta en la vida. El conocimiento del lugar común es una tecla que activa la

competencia lectora, que también es inteligibilidad para unos creadores que acceden al tópico por la obra literaria consumida. Quien ignora que arriar velas significa acabar de escribir, que el cuerpo humano es ese vestido gastado por el uso, que el físico femenino posee montañas turgentes y valles umbríos y que, en simbiosis, la tierra es la gran madre, sin duda pone opacas vendas a la comprensión de numerosísimas piezas.

Con el paso a la Crítica Literaria se analiza un muestrario de más de trescientos poemas que guardan en su seno la imagen luz-arma. En los preliminares se rastrean antecedentes desde la Biblia y los clásicos grecolatinos, pilares de la cultura occidental, hasta el siglo XX, que es el período cronológico central para el estudio. Desde el Modernismo de Francisco Villaespesa hasta mujeres que se hallan en plena creatividad lírica como Ana Rossetti, han pasado más de cien años, y el tópico estudiado muestra una efervescencia inusitada y una riqueza singular, prueba del la versatilidad de ciertas estructuras tradicionales con altísimo poder de renovación.

El doctor López Pinciano –acostumbrado a los usos tópicos de la medicina y no menos a los retóricos– definía el prólogo como "una oración en la cual por lo pasado se da luz a lo porvenir" (López Pinciano, 1953: 208). Puesto que en el actual trance de luces se trata, espero que la oración ilumine.

PARTE I

EL CONCEPTO DE *TÓPICO LITERARIO* Y SU ESTATUTO EN LA REFLEXIÓN TEÓRICA

Capítulo I

EL CONCEPTO DE *TÓPICO LITERARIO*

La sucinta definición de tópico literario apuntada arriba destacaba que se trata de un motivo reiterado. E. R. Curtius y M. Beller añadían que normalmente se fija a una fórmula lingüística, aunque en grado variable (Beller en Naupert, ed., 2003: 139). Es necesario, por tanto, precisar la noción de motivo que circula en este trabajo, pues la palabra es muy versátil según su empleo en el tropel de escuelas teóricas e incluso en críticos correligionarios. Sigo en esencia la definición de E. Frenzel, para quien el motivo es una pequeña unidad temática recurrente que se mantiene en la tradición, pero cuyos orígenes son ignotos[1]. Es cercana a la idea de Tomachevski (1982: 179-186) y muy apta para los tópicos que, en efecto, suelen ser células mínimas, aunque no siempre[2].

El filólogo ruso aplica los motivos ("partes no descomponibles", "divisiones más reducidas del material verbal") a la narrativa, pero cuando deslinda, abre la posibilidad a que transmigre y se subdivida. Distingue *motivos indivisibles* y otros *históricamente indivisos;* para los *topoi* funciona la segunda categoría en tanto que su expresión puede ser dúctil y no en exclusiva con una sutura compacta de sus

---

[1] Para definiciones distintas de *motivo* véanse, por ejemplo, las acepciones que dan al vocablo Trousson (1965: 13 y ss.); Segre (1985: 338 y ss.); Brunel (1992: 27 y ss.); Brunel (1997); Márquez (2002). La confusión terminológica al definir el par motivo / tema provoca un alud de definiciones contrapuestas. Revisa bastantes versiones de estos conceptos Naupert (2001: 92-105).

[2] B. Tomachevski vincula motivo a fábula y seguidamente distingue varias clases (ligados y libres, introductorios, dinámicos, estáticos), siempre aplicados a la narrativa. Introduce estas reflexiones en el campo de la Temética (1982, cap. III: 179 y ss.).

ingredientes, pero en conjunto sí transmigran como entidad unitaria. Piénsese, por ejemplo, en el *locus amoenus*, que para conformarse expande los consabidos elementos: prado, agua que fluye, cantar de aves, flores... Y recuérdese la disparidad entre el jardín de Edén bíblico; el entorno onírico de la pesadilla premonitoria de infidelidad que plasma Ovidio en el poema 3.5. de sus *Amores*; las alegorías medievales como la del comienzo de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo; las visiones estilizadas y arcádicas del petrarquismo, como el comienzo de la Egloga de Garcilaso; las burlescas nacidas como parodia por saturación; las anacreónticas y rococós de J. Meléndez Valdés; las nimbadas de prerromanticismo y aptas para la meditación moral de su amigo G. M. de Jovellanos, especialmente la "Epístola de Jovino a Anfriso escrita desde el Paular"; o las impregnadas de halo irracionalista de V. Aleixandre en *La destrucción o el amor* y en *Sombra del paraíso*. Sin duda, todos son prados amenos, pero con una distribución flexible de los componentes.

Estos paisajes idílicos se conciben desde muy dispares estéticas, con trazos más firmes en un elemento u otro y llevados a la palestra para ilustrar ideas variadas, aunque casi siempre enmarquen encuentros amorosos. El poema "Deseo" del *Libro de poemas* de Federico García Lorca bosqueja un "paraíso" muy poco corriente, pues aparece negado. Para colmar la intimidad erótica, el sujeto lírico anhela tal soledad que borra cualquier ente que la desequilibre y de ahí la resistencia ante ciertos formantes de la naturaleza canónica. Compone el granadino en 1920:

Sólo tu corazón caliente,
y nada más.

Mi paraíso un campo
sin ruiseñor
ni liras,
con un río discreto
y una fuentecilla.

Sin la espuela del viento
sobre la fronda,

ni la estrella que quiere
ser hoja.

Una enorme luz
que fuera
luciérnaga
de otra,
en un campo de
miradas rotas.

Un reposo claro
y allí nuestros besos,
lunares sonoros
del eco,
se abrirían muy lejos.

Y tu corazón caliente,
nada más.

El tópico de la equivalencia de la luz y varias armas cumple la condición de microorganismo de contenido, pues se articula como imagen, muy dúctil, es cierto, pero asentada en una analogía germinal. Aunque es la que ahora nos ocupa, no es la única manera de forjar el tópico[3]; incluso hay quien ha afirmado que "una sola imagen no constituye un tópico, es, como mucho, una decoración retórica. Quizá sea E. R. Curtius quien, a partir de la tradición grecolatina, ha dado una dimensión contemporánea al *topos* y ha ampliado notablemente su perímetro. En su conocidísimo y ejemplar libro titulado *Literatura europea y Edad Media latina* repasa materiales estereotipados cuyo abolengo es clásico o medieval. Las clases son diversísimas, ya que acaparan fórmulas alocutivas (de falsa modestia, de cierre...), consideraciones filosóficas (decadencia del mundo), antítesis del tipo *puer senex* o *sapientia et fortitudo*, repertorios de metáforas (el gran teatro del mundo, el

[3] M. Beller incluso niega la posibilidad de que una sola imagen constituya un tópico, pues señala de manera en mi opinión discutible que "es, como mucho, una decoración retórica; una calidad de tópico la alcanza sólo cuando esté incluida en un contexto más amplio" (Beller en Naupert, ed., 2003: 143).

gran libro de la vida), descripciones del paisaje ideal o *locus amoenus*, etc. Con ello E. R. Curtius se aproxima más que al uso en la retórica clásica, al valor de los tópicos como modernamente se entienden y, en consecuencia, reformula así una teoría con resultados que han cimentado reflexiones posteriores (Segre, 1985: 346-347; Veit, 1963; Jehn, 1972; Baeumer, 1973). A pesar de la labor de Curtius, aún no existe una definición unitaria de *topos* que agilice el manejo crítico (Weisstein, 1968: 293-294), tal vez porque, como suele acontecer en las llamadas ciencias del espíritu, conviven criterios heteróclitos –unas veces con relaciones de buena vecindad y otras como parejas divorciadas.

E. R. Curtius desarrolla implícitamente las acepciones de la palabra tópico, amalgamando bajo esta designación materiales heterogéneos. Subraya el carácter de motivo y la reiteración que lo convierte en sinónimo (a veces con precisiones) de lugar común, arquetipo, fórmula, cliché... También alude a algo capital: la vinculación de los contenidos a una fórmula lingüística. Creo que el nexo entre ambos polos es difícilmente cuantificable de una manera absoluta. Se dan casos de laxitud extrema, como por ejemplo, el "cuerpo y el alma como vestido". El campo semántico de la ropa es tan vasto que, acomodado a miembros humanos y a atributos espirituales también prolíficos, fabrica cadenas de múltiples eslabones. Además, ya que el cuerpo, a su vez, es símbolo de otras realidades (el pequeño mundo del hombre, el propio espíritu con el que se comunica en continua ósmosis, la naturaleza, etc.), se superponen metáforas o derivaciones que dan lugar a una *traiectio rhetorica* compleja, pero portadora de una cartera de divisas elocutivas.

En la Biblia, San Pablo es el punto culminante con su conocidísima imprecación "Vestíos de hombre nuevo" (Ef, c.4 v.17-25), en la que insta a cambiar los hábitos no sólo de la indumentaria, sino morales y de costumbres. No obstante, en más de un versículo del Antiguo Testamento resonaba ya la imagen, mostrando esa delgada pero resistente fibra que pespuntea de continuo los dos grandes bloques bíblicos. En *Samuel* leemos: "El alma de Jonathan estaba

tejida con el alma de David; y Jonathan amaba a David como a sí mismo" (Samuel 18, 1). Con semejantes antecedentes no es raro que la literatura religiosa consuma hasta la saciedad este *articuli*. Un repleto estante se destina al culto mariano; la Virgen se transmuta en "paño", "manto preciado" y diversas prendas con las que los poetas refieren que el vientre maternal acogió a Jesús. En el *Cancionero de Palacio* leemos:

Él vistió linda jornea
de vuestro paño preciado
con que cobijó ' chapado
de la divina correa.

Cubriste con vuestro manto
al de quien fuiste formada,
y en vos fizo su morada
Fijo de Dios Spíritu Santo,
do se urdió
y texó tal tela en tal bastidor.

En el segundo poemita la sarta tropológica se expande y Cristo es tela tejida en la Madre que, en consecuencia, se ve como "bastidor". Para el Marqués de Santillana, en el número 36 de sus *Sonetos fechos al itálico modo* "el Verbo divino/vistió la forma de humanal librea" porque tomó el uniforme de los criados, ya que su misión es servir. En los cancioneros y romanceros sacros, tan en auge en los siglos XVI, XVII y XVIII, resulta copiosa la imagen del cuerpo de Jesús como "pobre disfraz" para explicar que, pese a su ascendencia divina, Cristo cobra el aspecto de hombre. En los villancicos navideños el físico del Niño es "tosco pellico", para camuflarse en el ambiente pastoril que rodea el Nacimiento en Belén.

Este tópico no se ciñe ni mucho menos a contenidos religiosos. En el petrarquismo el cuerpo de Laura es *velo* que tapa el alma, pues así lo intuye el maestro toscano (poema CCCXII). Y para Garcilaso el anhelo de marchar con Elisa a pisar el cielo que con inmortales pies ella ya pisa y mide le lleva a pedir la propia muerte y "que se apresure el tiempo en que este velo / rompa del cuerpo y

verme libre pueda, / y en la tercera rueda, / contigo mano a mano, busquemos otro llano, / busquemos otros montes y otros ríos". Nemoroso se duele de la terrible pérdida de la amada exclamando en unos versos que el tiempo no ha conseguido marchitar un ápice: "¡Oh miserable hado! / ¡Oh tela delicada, / antes de tiempo dada / a los agudos filos de la muerte!"[4]. J. Boscán, bebiendo a caño de sus fuentes, habla de "mortal velo" (soneto CXVI) y F. de Herrera en la Elegía séptima sueña con abandonar el cuerpo para que el espíritu habite las regiones superiores: "y separada del umbroso velo / como desea estar, mi alma pura / se halla alegre en el luciente cielo" (Elegía 7). San Juan de la Cruz empapa de amor místico la tela o cuerpo que desea quebrar para acceder a la tercera vía e increpa a la "llama de amor viva": "rompe la tela de este dulce encuentro". Y F. de Aldana prefiere el quiebro erótico cuando presenta el desasosiego ante la imposibilidad de fusión plena de las almas incapaces, tras la consumación física, de saltar las barreras de la carne. Por eso "llora el velo mortal su avara suerte" (soneto XVIII).

Las letras contemporáneas siguen radiadas por el tópico en manifestaciones tan hermosas como esta greguería de Ramón Gómez de la Serna: "El alma sale del cuerpo como si fuese la camisa interior a que llegó el día del lavado". El primer vanguardista español conjuga con suma solvencia y elegancia la memoria cultural del segmento, que no significa esclerosis por la modernidad que desprende la imagen de la colada, por otra parte también tradicional pues en terrenos sacros el agua simboliza pureza. Pero en esta genuina combinación de humor más metáfora, la sonrisa proviene de la quiebra del decoro al mezclar lo espiritual y una tarea doméstica, aunque tal mixtura guarde un

[4] Se mezcla aquí este tópico con la alusión a la Parca, que, como sabía ya el Marqués de Santillana, "corta la tela del "humanal paño" (soneto XXII). Aunque no lo desarrollo, en terrenos afectivos también proliferan las menciones de la fidelidad como el ingreso en la orden de amor. Como botón de muestra, vayan el largo poema de Jorge Manrique titulado "De la profesión que hizo en la Orden de Amor" donde habla del "hábito recebido" (v. 5), y el magnífico soneto de Garcilaso que comienza "Amor, amor un hábito vestí".

tema que atraviesa toda la obra del primer traductor de Marinetti, la muerte. Como sucede con otras imágenes, Ramón torna a ésta, aunque de manera matizada, cuando sentencia: "La timidez es como un traje mal hecho". Pocos años más tarde, en un poema primerizo Lorca recala en una de sus obsesiones, según más arriba hemos visto: la búsqueda de una soledad que signifique también purificación[5]. Para acceder a ese estado necesita anular el ayer, y por eso confiesa: "Abandono mi vestido / y estrujo mi corazón. / Mi corazón rezuma niebla". Entre un erotismo evocado desde un "río azul" que figura obviamente la vida, parece que sólo la dedicación a la poesía salva del desasosiego: "El barco se detiene. / Hay una tranquilidad sin ritmo / y yo subo a la cubierta / con mi traje lírico".

En la poesía española de cariz existencial el tópico resurge, porque las lianas con la Biblia son perceptibles, aunque cambie la dirección semántica. Así, en *Tierra sin nosotros,* un libro de la inmediata postguerra (1947), José Hierro compone "Falsos semidioses", donde hace añicos la quimera juvenil de sentirse "criaturas de la alegría" ante la certeza madura de estar "desterrados de nuestro reino". Con una palpable huella de *Sombra del paraíso* de V. Aleixandre, pero despojado del panteísmo y de la torrencial voz del sevillano, así acaba J. Hierro el poema:

¿A qué salir del horizonte
si no podemos
despojarnos de nuestra historia
como de un traje roto y viejo?
Nos creíamos semidioses
(¡todo era hermoso como un sueño!),
criaturas de la alegría,
su centro estaba en nuestro centro.
Mas nos abruman las montañas,
nos curvamos bajo su peso

---

[5] Lorca escribió toda una serie de poemas sobre la soledad, que suele marcar incluso en el título. Analizo algunos en mi artículo "La mirada de Lorca a los clásicos" (López Martínez, 2001), que puede iluminar también sobre la génesis del tópico del vestido que estudiamos para el caso del granadino, pues cuando lo usa escribe sobre pautas de escritores religiosos como Fray Luis de León.

sin gracia lírica de juncos,
altos y secos...

...Y retornamos a las calles
que se disparan contra el puerto,
a nuestros cielos empañados,
a los jardines polvorientos,
a continuar, ya para siempre,
desterrados de nuestro reino...

José María Valverde comienza "Resucitado en la tierra" (1957) con estos versos: "Mucho tiempo he tenido un cuerpo triste, / el traje de trabajo humano: ahora / voy estrenando el traje de domingo / que todos llevarán, resucitados". En fechas cercanas al profesor de estética, Concha Zardoya en *Diotima y las edades* erige como cita de una composición propia un fragmento de Julio Cortázar, que imprime un espléndido giro a la imagen. El referente del tejido ya no será el espíritu, sino algo también abstracto pero dolorosamente perceptible: la edad. Sugiere el autor de *Rayuela*: "Hace poco tiempo fui / a quitarme la infancia como / un traje usado". En esta misma órbita se mueve "Epitafio frente a un espejo", del libro que Juan Luis Panero titula *A través del tiempo* (1968), aunque ahora los tonos elegíacos recaigan sobre la adolescencia que se escapa y la metáfora *textil* tenga que ver con el amor:

Dura ha de ser la vida cuando los años pasen
y destruyan así la ilusa patria de tu adolescencia,
cuando veas, igual que hoy, este fantasma
que tiempo atrás te consoló con su belleza.
Cuando el amor como un vestido ajado
no pueda proteger tu tristeza
y motivo de burla, de piedad o de asombro,
a los ojos más puros sólo sea.

Su hermano Leopoldo María Panero suplicaba en los durísmos versos de "Ma mère" (*Narciso en el acorde último de las flautas*, 1979): "mendigando / a los transeúntes una palabra que dijera / algo de mí, un nombre con que vestirme". Para atar este manojo de testimonios, recuerdo que

en *La llum* (1991) Pere Gimferrer intenta en sentido latino *mover* al lector nombrando los temores que acucian a un *ellos* indeterminado: "d'això tenen por: de la vida / om som bruixots, de la ferida / de l'amor, aquet tel tan prim". Y todo ello baste para probar uno de los mecanismos de irradiación del lugar común que consiste en la profusa modulación de los dos polos de la imagen primitiva. Si las contorsiones son copiosas, el nexo entre articulación formal y contenido es elástico. La identidad del *topos* se arraiga en la simplicidad primitiva de la analogía, que no resta fecundidad sino al contrario.

En el extremo de nudo apretado entre acuñación externa y rasgos semánticos, menudean los tópicos constituidos por una imagen que se instala en un soporte sintáctico bastante estable[6]. Me refiero, por ejemplo, a la increpación a la musa para que inspire, que circula apoyada en el valor de la deidad pagana como símbolo del advenimiento del estro y en la potente marca que le imprimen el vocativo y el imperativo (López Martínez, 2003: 53 y ss.). Obviando el mundo grecolatino y su reverberación en la Edad Media Europea ya estudiados por Curtius, sólo con ojear algunas páginas renacentistas y barrocas se justifica el aserto. En la obertura de la fábula de Hero y Leandro, J. Boscán invoca: "Canta con voz sũave y animosa, / ¡oh, Musa!, los amores lastimeros". Sin salir del mismo tema, G. Bocángel prefiere apelar a la inspiradora llamándola por su propio nombre: "Melpómene inmortal /.../ díctame de tu espíritu elocuente / furor". En el planto que dedica F. de Herrera a Garcilaso, la inspiración para componer la elegía se ve como ofrendas florales. Comienza con el endecasílabo "Musa, esparce purpúreas, frescas flores / ante la tumba de Garcilaso muer-

[6] No hay que confundir el estudio de estas imágenes tópicas con la "imagología", disciplina cuyo estatuto dentro de la Tematología es discutido por sectores críticos franceses y alemanes. Se ocupa de los que tradicionalmente se han llamado "dictados tópicos", es decir, de los clichés que reproduce la literatura sobre pueblos extranjeros (Naupert, 2001: 107). Recordemos, por ejemplo, obras como los *Dictados tópicos de Extremadura* de A. Rodríguez Moñino o *España, la selva de los tópicos* de E. Temprano.

to". El molde sintáctico se conserva asimismo en las parodias, y quizá aquí de manera más rígida, pues el lector ha de recordar siempre la partitura de base para notar la burla. L. de Góngora recrea un ambiente jovial acorde con la musa de la comedia cuando invoca el numen para celebrar "unas fiestas de Valladolid en que *no* se hallaron los reyes". Pregunta con un *stilus humilis* que rompe el decoro y provoca la risa:

> ¿Qué cantaremos ahora,
> señora doña Talía,
> con que todo el mundo ría
> cuando todo el mundo llora?
> Inspirádmelo, señora.

A la vista del criterio anterior, han surgido propuestas de distinguir entre tópicos formales y de contenido. En esta línea se pronuncia F. Jost (1974: 34-35), aunque sus planteamientos parecen discutibles o por lo menos la terminología induce al error de disociar las dos caras de la misma moneda. Si asumimos con los formalistas rusos y con Y. Lotman –por remitir al mundo contemporáneo– que la forma informa, la separación no se justifica. Así lo entiende una gran parcela de críticos, entre quienes destaca H. Levin (1972: 94) en Tematología, conformes con la famosa frase de J. P. Sartre: "On n'est pas écrivain pour avoir choisi de dire certaines choses mais pour avoir choisi de les dire d'une certaine façon" (Sartre, 1984: 32). Entre los estudiosos de los lugares comunes se halla en el dominio hispánico Dámaso Alonso, quien en su artículo "¿Tradición o poligénesis?" aduce:

> Para que exista un tópico no basta con que un concepto se parezca a otro de épocas distintas, será necesario algo más, que una cadena de juicios (por lo menos dos) se parezca a otra cadena de juicios, o si no, que un juicio se parezca a otros no sólo en el concepto, sino en la troquelación literaria. [...] La semejanza de las troquelaciones literarias (unida a la semejanza de los juicios) puede inclinarse más a favor de una vinculación tradicional literaria.[...] Ante la semejanza de dos o más hechos literarios, es necesario que la semejanza

se dé no sólo del lado del significado, sino también del lado del significante (Alonso, 1985: 716 y ss.)[7].

Es decir, los procedimientos de dos o más escritores que recalan en el lugar común han de revelar una codificación parecida para que certifiquemos sin lugar a dudas que pertenecen a la misma tradición. Sin embargo, se produce la poligénesis o plurigénesis cuando el tópico ha discurrido por tradiciones distintas. Para justificar la poligénesis, Dámaso Alonso recurre a *las armas de amor* que se diseminan por la Edad Media, en parte favorecidas porque la realidad de la guerra continua y múltiple mueve a los poetas. El léxico bélico agavilla haces de metáforas relativas al cariño (las batallas de amor, los ojos como armas, el prisionero...). En el siglo XVI (los años del vigor de la *sapientia et fortitudo*) se amplía el sistema, enriquecido porque el petrarquismo incorpora el mundo clásico grecolatino. D. Alonso argumenta con este paradigma, a sabiendas de que en literatura árabe andalusí se desenvuelve este mismo *topos* en una diáfana poligénesis.

En esta propuesta de ratificar la tradición entre dos testimonios por las analogías formales, advertimos concomitancias con los principios que expone Y. Tinianov en uno de sus artículos más difundidos, "Sobre la evolución literaria". Al hablar de influencia, el ruso se centra en las meramente literarias, desechando las externas para no caer en los psicologismos tan denostados por los formalistas rusos, ni en posturas deterministas consideradas lastres del siglo XIX. Distingue las influencias constatadas de aquellas en que "los índices exteriores parecen testimoniar una influencia que jamás tuvo lugar" (Tinianov en Todorov, ed., 1991: 100). Para probarlo cita el hallazgo del mito de

[7] Otras afirmaciones del autor en la misma línea son: "La presencia de una impronta estilística es lo que inmediatamente da mayor peso al platillo de la tradicionalidad que al de la poligénesis" (Alonso, 1985: 720). El sentido se aclara teniendo en cuenta que Dámaso Alonso entiende por tradición la vinculación literaria entre dos textos, y poligénesis la confluencia en un mismo punto de dos textos sin relación de cercanía alguna. Para el último caso, señala que la mente humana ha creado en dos momentos y lugares distintos un mismo (o muy parecido) producto.

Prometeo en tribus sudamericanas que desconocían la antigüedad grecolatina. Entonces habla de *convergencia*, no sin advertir que "tiene una importancia tal que desborda la explicación psicológica de la influencia".

Por otra parte, cuando D. Alonso realza la sutura significante-significado en el tópico, coincide con presupuestos del *New Criticism* americano que circulaban al otro lado del océano. C. Brooks desecha el raquitismo de todo análisis literario que ignore la historia. Puesto que "la mente del poeta no es un *tabula rasa*" sino que hereda de sus antepasados, habla de la necesidad de estudiar los contenidos ligados a las formas y por eso niega la paráfrasis. Se opone con redaños al dualismo forma / contenido (Brooks, 1973: 237- 248), postura que comparte la mayoría de los tematólogos y que, por ejemplo, espolea a teóricos como L. Dolezel (1995) que pretenden relacionar la narratología de cariz estructuralista con los estudios temáticos[8].

Llegados a este punto, cabría tratar otro aspecto: en el tópico el ajuste de determinados contenidos a cauces expresivos viene propiciado porque con frecuencia la frase o el párrafo arriman sintagmáticamente palabras claves. De estas yuxtaposiciones nace el sentido. El fragmento que N. Frye dedica a las posibilidades hermenéuticas que abre la vecindad entre ciertos vocablos son susceptibles de apli-

---

[8] Es conocidísima su teoría expuesta en el capítulo titulado "La falacia de la paráfrasis" (Brooks, 1973: 213-234). Beller incluso menciona el tópico del lado de las "formas": "Los tematólogos coinciden en que en su campo de investigación han de tenerse en cuenta tanto categorías sustantivas como formales. [...] Existe un innegable acuerdo fundamental sobre la influencia y efecto recíproco de las ideas, materias y motivos generales así como de las imágenes, *topoi* y estructuras específicas, al menos entre las obras de las lenguas clásicas y modernas europeas y sus literaturas" (Beller, 1984: 103). Por eso M. Beller se muestra en desacuerdo con las tesis de W. Veit (1960) que dan una dimensión filosófica al tópico, visto como "la forma de pensamiento que está detrás y por encima del argumento retórico" (Beller en Naupert, ed., 2003: 136). En las mismas décadas en otras disciplinas como la Historia del Arte se valora la incidencia de las formas estereotipadas en los contenidos. E. Panofsky al tratar sobre el gótico escribe: "La composición de un pórtico gótico clásico tiende, por ejemplo, a obedecer a un esquema enormemente estereotipado que, al imponer un orden de articulación formal, clarifica al mismo tiempo el contenido narrativo" (Panofsky, 1986: 48).

carse al *topos*, sobre todo porque los nexos aumentan con la reiteración a él inmanente. Dictamina en *El Gran Código:*

> Notemos de paso que todo discurso contiene una gran cantidad de significados inconscientes, adicionales o implícitos, que provienen de la cercanía de las palabras entre sí, donde existen muchas relaciones que no necesitan o no pueden ser establecidas en forma explícita. [...] Este principio del significado implícito, dado por la yuxtaposición de las palabras, es el principio general de lo que en la crítica literaria solía denominarse *explication de texte*, y también forma parte de lo que se denomina hermenéutica (Frye, 1988: 84).

Ahora bien, el tópico precisa *cauces de representación* para transitar y ser reconocido por el autor que lo acoge y por el lector que ha de desentrañarlo. Pero ello no significa en absoluto que todo lugar común remita de inmediato al escritor precedente que lo ha usado, aunque comparta la misma cultura y haya indicios de *rapports de faits* en su versión más directa, es decir, estén probados los vínculos epistolares o personales[9]. Por ejemplo, cuando Antonio Machado escribe el poema "A un olmo seco" modula el vetusto arquetipo hombre-árbol, copioso incluso desde la perspectiva supranacional. En 1916 Juan Ramón Jiménez en el *Diario de un poeta reciencasado* publica la famosísima secuencia: "Raíces y alas, / pero que las alas arraiguen / y las raíces vuelen" y va desperdigando la metáfora por todo el libro; de ahí la estupenda prosa titulada "El árbol tranquilo", donde describe una esquina de Nueva York en plena primavera, pues la fecha consignada es el 21 de abril. Un fragmento demuestra la equivalencia entre las yemas vegetales que blaquean florecidas cual brazos de candelabro y el espíritu del yo lírico, pleno de la luz del amor y la inspiración:

> Abril ha besado al árbol en cada una de sus ramas y el beso se ha encendido en cada punta como un erecto brote dulce de oro. Parece el árbol así brotado un candelabro de tranquilas luces de aceite, como las que alumbran las recónditas capillas

[9] Para la tipología de las relaciones de contacto vid. Cioranescu (1964).

de las catedrales, que velaran la belleza de este regazo de la ciudad, sencillo y noble como una madre. [...] Y mis ojos, enredándose por sus ramas, son flor suya, y con él ven la noche alta, solo yo como él, que ha encendido, igual que mi corazón su sangre, su aceite puro, a la eterna realidad invisible de la última y más alta –y siempre existente– primavera.

Años más tarde, Miguel Hernández, autor que conocía perfectamente a los anteriores, inserta estos versos finales en el poema "El herido": "Porque soy como el árbol talado que retoño. Aún tengo la vida". En puridad no existe una línea de influjos. Como sucedía en el *locus amoenus* o en el *superbi colli,* las marcas formales comunes radican en la inexcusable serie de miembros. Para el hombre-árbol se trata de una *traiectio rhetorica* que combina partes vegetales y humanas. El tópico justifica una influencia si existe una similitud en la modulación, ausente en este pequeño inventario. Puede aceptarse con Amado Alonso que "Las fuentes literarias deben ser referidas al acto de creación como incitaciones y como motivos de reacción" y afirmar con Claudio Guillén que a veces la obra influyente actúa más que nada sobre ciertos estados psíquicos del autor, interviniendo en el proceso de génesis y creación (Guillén, 1985: 78). Pero aun asumiendo el riesgo de rigidez, creo que para hablar de influencias ha de justificarse la similitud estructural o formal. Al trabajar en la tópica el escrúpulo crece, pues de lo contrario nos abismamos en un relativismo poco efectivo.

La distinción entre influjos, que son intensos e individuales, y *convenciones*, más extensas y generales, también parece oportuna si entendemos las segundas como premisas, usos, y aire colectivo de los escritores de cierto momento (Guillén, 1979). De acuerdo con esta terminología, el lugar común sobrepasa la convención, porque no se ciñe exclusivamente al sistema literario de un momento histórico, aunque no se proscribe el de vigencia suma en una época. Sin embargo, el tópico puede adaptarse al código de un determinado movimiento y constituir una de las marcas que coloran la estética. Desde este punto de vista, es crucial el análisis como fenómeno temporal e intempo-

ral, parte del arrastre de la cultura y porción caracterizadora de una corriente. Por ejemplo, el cuerpo y el alma se ven como un nudo desde la Biblia, pero el petrarquismo proporciona tonalidades genuinas. Petrarca habla de alma de sus nudos desatada (poema XXV), del nudo de carne (CCXIV) e incluso del nudo de amor, pues en una especie de silepsis es también unión de los amantes. Escribe: "L'ardente nodo ov' io fui d' ora in ora, / contando, anni ventuno interi preso, / morte disciolse" (CCLXXI). Para Diego Hurtado de Mendoza, la muerte de su musa, doña Marina de Aragón, supone "cortar el hilo", y no exclusivamente porque evoque el temible quehacer de las Parcas, a la vista de la serie. Y, por citar una evocación lejana en el tiempo, pero no en la forma, recuérdese la parte central del poema de sugestivo título "Desterrado de tu cuerpo" que Vicente Aleixandre incluye en *Sombra del Paraíso*. Conjuga hermosamente el *topos* que comentamos y otro de los medulares tanto en las letras de Occidente (arquetipo según K. Jung y E. R. Curtius) como en las del sevillano; me refiero a la Naturaleza como *mater generationis* (López Martínez, 1990). Tras la consumación erótica, clama la voz lírica:

> Pero de ti me alzo. De ti surto. ¿Era un nudo
> de amor? ¿Era un silencio poseso? No lo sabremos nunca.
> Mutilación me llamo. No tengo nombre; solo
> memoria soy quebrada de ti misma. Oh mi patria,
> oh mi cuerpo de donde vivo desterrado,
> oh tierra mía,
> reclámame.
> Súmame yo en tu seno feraz. Completo viva,
> con un nombre, una sangre, que nuestra unión se llame.

Esto confirma que antes que hábito de época, cada tópico es lugar *común* y por ello está condenado, como judío errante o fantasma irredento, a vagar por los siglos de los siglos. Si no atendemos ya a la contigüidad del tópico y otros mecanismos y sí a su articulación, también caben precisiones. Hemos anunciado antes que el *topos*, tal y como lo entendemos actualmente, se expresa de maneras muy ricas, entre las que se halla la imagen, que ahora nos

interesa especialmente porque es el vehículo de la luz como arma, matriz de nuestra tarea. La reiteración puede conferir a la simple equipolencia germinal del tópico el carácter de símbolo, con diferentes posibilidades. Según Ph. Wheelwright en *Metáfora y realidad*:

> Es preciso mencionar el carácter estable y repetible de los símbolos; porque cuando una imagen es utilizada como metáfora una sola vez, en un único relámpago intuitivo, no puede decirse, hablando con precisión, que funcione simbólicamente. Adquiere naturaleza simbólica cuando, con cualesquiera modificaciones, experimenta o se la considera capaz de experimentar una recurrrencia (Wheelwright, 1979: 95).

En algunas casillas de la tipología simbólica de Ph. Wheelwright cabe el *topos*, sobre todo en la de *símbolos de vitalidad ancestral* o en la de *alcance cultural*. Queda pendiente de discusión si puede hablarse de tópico de autor, que correspondería al *símbolo personal*[10]. Creo que sólo con una laxitud de concepto que insista más en el factor de reiteración que en el carácter tradicional puede aceptarse el tópico de autor, hecho que debilita el poder definitorio del

[10] Wheelwright establece estos tipos de símbolos tensivos: 1. Imagen que preside un solo poema, sin pasado literario ni capacidad de alcanzar influencia fuera del poema. Ej. el Fauno de Mallarmé. 2. El símbolo personal, que reaparece a lo largo de la obra de un escritor bajo distintas formas. 3. Símbolos de vitalidad ancestral. Un poeta los toma de fuentes escritas para sus propios fines creadores, por ejemplo, *The Waste Land* de Eliot. 4. Símbolos de alcance cultural. Tienen una vida significativa para los miembros de una determinada comunidad, de un culto o de un conjunto más amplio de gentes, secular o religioso. La cosecha más rica se recolecta en la Biblia. 5. Símbolos arquetípicos o arquetipos. Aquellos que tienen un significado idéntico o semejante para toda la humanidad o al menos para gran parte de ella. Ej. padre cielo, madre tierra, la luz, la sangre, arriba-abajo, el eje de la rueda. Aduce que, a pesar de las grandes diferencias existentes entre las diversas sociedades humanas y sus modos de pensamiento y respuesta, hay también ciertas semejanzas naturales en la dimensión física y psíquica del hombre. Otros símbolos son arar, sembrar como acto sexual y para constatarlos cita textos de la *Antígona* de Sófocles y del antiguo Egipto. Estudia el símbolo luz-saber, justificado porque la luz muestra los perfiles. Se conecta con el fuego porque rápidamente se expande (Wheelwright, 1979: 105 y ss.).

término. No obstante, si reparamos estrictamente en el mecanismo, observamos que el funcionamiento es similar, ya se trate de una fórmula que deambula por tiempos y autores alejados, ya por las letras de un único autor. Por ejemplo, Federico García Lorca va perfilando la imagen de las luces-armas cuando la inserta en contextos dispares, la yuxtapone a palabras varias, indaga en las posibilidades de *amplificatio* por extensión de tenor y vehículo... hasta convertirla en clave de su idiolecto.

Volviendo a la conexión entre los clichés que revisamos y los símbolos, cabe decir que respecto a la pareja luz-arma, lo simbólico aflora cuando se la inclina hacia campos semánticos precisos que, como veremos son, especialmente en narrativa, los relativos al sexo y a la violencia. Entonces funciona el símbolo según lo entiende Tzvetan Todorov en *Simbolismo e interpretación*. Al hablar del sentido directo de un discurso y del indirecto aduce que el simbolismo va unido a la interpretación: "Un texto, o un discurso, se hace simbólico desde el momento en que, mediante un trabajo de interpretación, le descubrimos un sentido indirecto" (Todorov, 1981: 19). A veces ni siquiera es preciso aludir al humus semántico del tópico porque, como ilustran con tanta asiduidad los mismos conceptos, aún omitiendo éstos, se sobreentienden. Se ponen las bases, pues, de la operatividad simbólica.

Queda pendiente la cuestión del nexo entre tópico y género. Si el lugar común adopta la forma de imagen, suele amoldarse sin problemas a cualquier género literario. Sin embargo, si precisa un desarrollo amplio, se adapta más fácilmente a la narrativa que a la lírica, pues ésta requiere concisión por su carácter denso. La excepción se halla cuando elementos dispersos conforman la entidad del estereotipo, como el *locus amoenus* citado. Aunque nunca existe una raya nítida que parcele la acción del fenómeno, algunos tópicos son motivos argumentales en el sentido que adopta la narratología y por ello funcionan mejor en el discurso diegético. Además de su contenido semántico como segmentos de la historia, constituyen pasos del discurso y por ello van engarzados a otros motivos con respecto a los que son núcleos o

catálisis. Me refiero a especímenes del tipo de la cueva como refugio de amantes, a la que acuden normalmente tras una tempestad en busca de aislamiento para la consumación erótica. A la cabeza viene el episodio de Dido y Eneas; pero no sólo en las letras clásicas tal circunstancia se narra como preludio del clímax erótico. Con visibles hebras hacia lo grecolatino, un peculiarísimo odiseo contemporáneo, el Ulises de *Son de mar* de Manuel Vicent, se une por primera vez a Martina en la gruta. Y volverá a hacerlo cuando regrese años después tras una misteriosa partida también por el Mediterráneo, aunque destinado a guerras diferentes a las del héroe antiguo. Entonces Martina, casada con un pujante constructor, siente que "Otra vez la presencia de Ulises se cernía sobre ella trazando un círculo que se iba estrechando a su alrededor". Ella recorre los lugares de los rememorados encuentros:

> Martina no había vuelto a este lugar desde que Ulises se fue, pero cada accidente de aquel paraje le recordaba una forma de amor. Todavía estaban extasiados en el valle sus gemidos de placer, aún creía oír los tres ecos que dejaba el Vespino por los distintos despeñaderos ascendiendo con el motor tan caliente como la carne de los amantes que buscaban una cueva donde guarecerse.

La novela toma visos de realismo mágico cuando los enamorados acceden de nuevo al recinto natural y Ulises resbala y se hiere. Martina comprueba que no sangra y pregunta "¿Estás muerto realmente?". Buscando los ojos legendarios de un caballo, se aman:

> Martina limpió sólo el polvo de aquella herida en la penumbra y el contacto con la carne viva de su amante la excitó. Volvieron a poseerse de manera rupestre y esta vez tampoco lograron, pese a los gritos, que afloraran en la superficie del aljibe los ojos del caballo. La mitología es poesía pero también una forma de locura. Cada vez que Zeus copulaba con una diosa engendraba un monstruo. Después del combate la pareja quedó jadeando recostada contra la pared de la cueva.

En la cita sensual de la juventud "la pareja se entregó de forma ruda a su propia pasión como dos animales dentro de la cueva". En el reencuentro la idea se repite. La cueva en la novela simboliza precisamente la pasión desbordada, irracional y no sujeta a normas sociales. Curiosamente todo está entreverado de la cultura del protagonista, cuyo oficio es el de profesor de lengua y literatura clásicas.

La novela de M. Vicent, publicada en 2001, es cronológicamente muy distante al modelo y por ello abre el arco temporal. Pero recuérdense ejemplos como el *Pasaje a la India* de Foster, o *El paciente inglés.* Algunos escritores escogen la elipsis para omitir escabrosos detalles sexuales o por la fuerza de la sugerencia en lugar de la precisión del detalle. Así sucede en el *Monólogo de una mujer fría* de Manuel Halcón. En primera persona Anita Peñalver cuenta el inicial encuentro con Jesús Dueñas, justo en la gruta que desprende un olor a poleo que, no por casualidad, "penetra" en ella. En la escena siguiente, tras la elipsis, los dos personajes en la orilla del río hablan con los criados que los buscan asustados por la tardanza.

Como sucede en otros casos, el cine reproduce el tópico, a veces con delectación en las tomas eróticas, a veces con omisiones sugerentes o impuestas por la censura. El relato de M. Vicent llevado a la gran pantalla confirma lo primero. Lo segundo, el apasionado beso que *el hombre tranquilo* da por primera vez a la pelirroja irlandesa en la cinta de J. Ford, cuando los protagonistas se guarecen mojados tras los viejos muros no ya de gruta sino de ruinas.

Capítulo II

LA RELACIÓN DE LOS TÓPICOS CON LA RETÓRICA

En la Retórica, los *loci communes* eran argumentos apropiados para desarrollar una tesis en diferentes especies de discursos. En *Orator* Cicerón habla de los lugares comunes al referirse en general a la *inventio* y señala que ya Aristóteles los consideraba como "etiquetas de los argumentos". Los tópicos, escribe Cicerón, "son lugares de los que se pudiera sacar todo lo que se va decir en uno u otro sentido", armas para la composición del discurso de los oradores. Sin embargo, previene con un símil de las consecuencias poco afortunadas que puede comportar el abuso y la elección arbitraria. Dice: "pero, de la misma forma que los campos fecundos y fértiles producen no sólo mieses, sino también hierbas muy dañinas, así también, a veces, de esos 'lugares' salen argumentos de poco peso, ajenos a las causas o inútiles". Se refiere al tópico en los discursos forenses, pero la sentencia vale igualmente para la literatura.

Ya que en este estudio nos movemos en el ámbito literario, no hay que discurrir mucho para que vengan a la cabeza usos fracasados. Antonio Larreta despliega el tópico de los *papeles hallados* –uno de los más socorridos de las letras de Occidente– en la novela *Volavérunt*, que obtuvo el Premio Planeta en 1980 y casi dos décadas después fue llevada al cine con escasa habilidad por Bigas Luna (1999). A. Larreta pretende ser original complicando por acumulación; además, simula un tono paródico que no logra cuajar. Recala en el marco arquetípico al contar que un descendiente directo del Marqués de Peñadolida encuentra el manuscrito que éste investigaba: la versión de Manuel Godoy acerca del probable envenenamiento de la Duquesa

de Alba. Se establece una supuesta base histórica para dar verosimilitud, de ahí que los personajes principales sean Godoy, Goya o la propia Cayetana de Silva y que se aluda a otros como Jovellanos, Moratín, a veces de manera fortuita. Por la misma razón se recrea el ambiente de exiliados en Burdeos, donde vive el pintor ya anciano. Para incrementar la credibilidad se prodigan notas al texto, debidas a quien ha encontrado los papeles, que explican la "historicidad" del testimonio de Godoy. Aparecen marcados los estratos de sucesivos narradores que pertenecen a distintas épocas[1]. En contra de la intención del autor, el recurso es débil por un tratamiento poco dinámico que no convence.

Sin sacar los pies del ámbito contemporáneo, sólo con comparar el partido que saca al tópico Nabokov en *Lolita* basta para ver si la tierra es yerma o fructuosa, pese a recibir la misma semilla. Este sentido de tópicos como basamentos del discurso pasa de la Retórica a nuestros días y, en consecuencia, según Dámaso Alonso, son "elementos ya fraguados, preexistentes, textos para ser utilizados en cualquier momento, que evidentemente forman parte de la *langue* en el sentido saussureano" (Alonso, 1985: 709).

También en la Antigüedad se establece la simbiosis entre los tópicos y la última fase del proceso retórico: la memoria. Ya los griegos se dan cuenta de que el recuerdo ha de ejercitarse mediante técnicas y ejercicios, y de ahí los compendios que forman un *ars*. Se denomina *memoria artificialis* al cuerpo de doctrinas que remedian la falta de cualidades naturales o sacan de ellas el máximo provecho. Fundamentalmente las fuentes que se ocupan de este asunto entre los antiguos son Cicerón en *De Oratore*, la *Rethorica*

---

[1] Se señalan en tres advertencias: la *Primera advertencia* corresponde a la voz del descendiente del marqués de Peñadolida y se localiza en la época actual, pues firma: "Madrid, primavera de 1980". La *Segunda advertencia* va narrada por el Marqués de Peñadolida que firma en "París, abril de 1939". La tercera *Advertencia al lector* corresponde a Manuel Godoy ("París, 1848"). No obstante, un capítulo está narrado por Goya, que cuenta a Godoy en una entrevista en Burdeos las sospechas que inquietan al pintor sobre el envenenamiento de Cayetana. Es un recurso para la introducción de la polifonía e incluso para el monólogo interior, pues sólo habla Goya, ensimismado y sordo.

ad Herennium y Quintiliano en la *Institutio Oratoria*. El primero entiende el *topos* como la asociación de palabras a lugares, recurso que ayuda al orador a recordar imágenes y reconstruir el discurso. El conjunto de los *loci communes* constituía, según Quintiliano, la *argumentorum sedes*, pues la memoria se concebía como un espacio (*locus maior*) en cuyos apartados interiores (*loci magni*) se colocan las ideas. A estos lugares recurre el orador cuando busca argumentos apropiados para las situaciones y para las partes del discurso, sobre todo en el caso de una *quaestio infinita*, de un problema abstracto.

El tratado clásico más extenso y de mayor importancia sobre el tema es la *Rhetorica ad Herennium* (*circa* 86-82 a. C.), que ofrece una descripción del proceso mnemotécnico, pues propone dibujar en la mente un edificio tan espacioso y variado como sea posible e ir colocando en las diversas estancias las imágenes que se desea retener (Rhet. Her., 3, 29). Da normas sobre las particularidades del edificio, que ha de ser *breuiter, perfecte, insignite* para garantizar la comprensión, la organización y la perduración del esquema. Rastreamos una idea relevante para su aplicación posterior en los estudios literarios: una misma banda de lugares puede reutilizarse para recordar cuestiones diferentes. Los *loci* son como tablillas de cera que permanecen tras borrarse lo escrito en ellas y siguen dispuestas para ser rellenadas (Yates, 1974). Constituyen lo que posteriormente se han denominado *cauces de presentación*, pues no sólo son motivos pertinaces aunque admitan variaciones, sino contenidos pegados a fórmulas. El resultado es la elaboración de una especie de clichés que encauzan la creación. Además de estas tesis, cuando propone el tipo de imágenes que son efectivas para favorecer el recuerdo, el autor de *ad Herennium* reflexiona sobre el carácter de éstas, insistiendo en la *similitudo*, es decir, en el vínculo del significado que permite descubrir la *res*. Con ello el arte de la memoria se conecta a otras fases del proceso retórico, y no sólo a la *inventio* que ya reforzaba, sino también a la *dispositio* y a la *elocutio*. Se ha afirmado que "si detrás de la *similitudinis doctrina* está la *elocutio*, detrás de la *locorum doctrina* está la *dispositio*" (Merino, 2000: 349).

El sistema de memoria artificial perduró en el tiempo y llega a tener conspicuos cultivadores como San Agustín (Merino, 2000: 353 y ss.). Los tratadistas del Renacimiento repiten lo aprendido en los clásicos, aunque no faltan dudas a la hora de circunscribir la memoria a la Retórica o sacarla de su dominio, ni escasean apreciaciones particulares como las del Brocense en su *Artificiosae memoriae ars* (Merino, 2002). En la *Retórica en lengua castellana* Miguel de Salinas reproduce la descripción de los espacios y superpone tropos (aquellas metáforas de metáforas de las que hablaba Lope) que dan lugar a frases como: "Los lugares son como papel donde escribimos, las imágenes, las letras que significan las palabras y oraciones". Y curiosamente todo ello lo entrevera repasando también "cosas que dañan la memoria", como "el comer y beber más de lo necesario" (*apud* Casas: 189-192), tareas gastronómicas que, con selección de alimentos, la benefician, según otros estudiosos como Jiménez Patón en la *Elocuencia española en arte* (*apud* Casas: 370-372)[2]. Hoy el tópico no se activa para beneficiar la memoria artificial, puesto que la palabra escrita, como dice el adagio, permanece (*verba volant, scripta manent*) y la literatura se transmite casi siempre a través de este canal. Creo que el lector relaciona tópico y memoria no como mecanismo de un *ars* que la perfeccione, sino como hilo para recordar otros textos e ir dibujando ese mapa de líneas de distinto grosor del que yo hablaba en el zaguán de estas páginas.

El tópico literario a veces desempeña una función estructural que suele organizar el discurso, como el *viaje* en la narrativa. En estos casos especialmente el tópico se relaciona con la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*. De hecho, C. Guillén considera que los lugares comunes son "cauces de expresión, andamiajes o tramoyas poéticas". Este ensamblaje entre motivos y estructura, la capacidad de encarrilar la creación y las variaciones sobre el mismo

---

[2] Para la repercusión de la memoria artificial en la literatura y el arte desde la Edad Media al Barroco inclusive, vid. Yates, 1974; Rodríguez de la Flor (1995, 1996); Checa (1986); Egido (1986); Merino (2002) y la bibliografía de que dan noticia.

motivo o los engarces con otros diferentes guardan vivas reminiscencias del sistema operativo del folklore. La difusión oral de muchos discursos ilustrados por la Retórica y de gran parte de la literatura hasta épocas recientes justifica las analogías. En canciones, cuentos y refranes proliferan fórmulas de arranque, de cierre, casillas que son susceptibles de rellenarse con contenidos distintos. No obstante, ciertas estructuras tienden hacia una especialización en los motivos, y a la inversa. Por ejemplo, en las coplas es frecuente el cliché de apertura "*dicen que*"+ *complemento directo* desarrollado en los dos primeros versos, que se destinan a recoger las opiniones ajenas. Los dos versos finales alojan una réplica, articulada en proposiciones que marcan contraste, bien por la aposición en el plano sintáctico de las adversativas, bien por el choque semántico de conceptos, etc. A muchos nos suenan canciones como las siguientes:

Dicen que no la quieres
ni vas a verla
pero la veredita
no cría hierba.

Dicen que me has de matar
con un puñal valenciano.
Yo te perdono la muerte
si me la das mano a mano.

Algunas fórmulas se pegan obstinadamente a un contenido específico; por ejemplo, "asómate a la ventana" conduce a la canción amorosa de ronda. El oyente lo sabe, y algunas veces estructura y contenido están tan fundidos que crean cajones distribuidos para albergar estos dúctiles materiales. Recuérdense villancicos como "En el portal de Belén", donde la cohesión se suele dar a través de la métrica y la rima, pero los rellenos son muy variables. También sucede en la llamada canción ligera, como por ejemplo en la popular "Para bailar la bamba". Se trata de mecanismos sencillos y productivos que no se ciñen a tipos de discurso concretos, sino que sobrepasan fronteras.

CAPÍTULO III

LA CONSIDERACIÓN DE LOS TÓPICOS EN LA TEORÍA DE LA LITERATURA Y EN LA LITERATURA COMPARADA

III.1. EL LUGAR COMÚN EN LA TEMATOLOGÍA

Si en la Retórica clásica el tópico se ligaba a la *inventio* y a la *memoria*, modernamente en la Ciencia de la Literatura se sitúa dentro de la Tematología[1]. El objetivo de ésta fue en un principio "compendiar los diversos tratamientos de un mismo asunto o de una misma figura, considerados globalmente, o trazar el itinerario de un mito tradicional" (Guillén, 1985: 248). Después amplió su territorio hasta acoger el estudio de temas, motivos, estilemas, mitos, situaciones, personajes-tipo, espacios y tópicos[2]. Siguiendo las pautas de Braudel en las ciencias sociales, C. Guillén distingue temas de *longe durée*, que perduran transformándose a lo largo de los siglos, y de *moyenne durée*, que dominan en cierto período histórico o se incorporan en determinado momento a nuestro acervo cultural, con posiblidades de permanencia (Guillén, 1985: 261).

Esta bipartición que atiende a la cronología también sirve para el tópico, pues, en efecto, contamos con lugares

---

[1] Precisan estas vinculaciones Bauer (1973); Corbea (1978); Danto (1981); Leroux (1985); Prince (1995); Naupert (2001).

[2] Para una revisión de los avances de la Tematología y sus principales representantes vid. el capítulo titulado "Temas y mitos literarios" redactado por A. Trocchi (en Gnisci, 2002: 129-170), y el capítulo "Literatura Comparada y Tematología: una alianza histórica" de C. Naupert (2001: 13-23). También el artículo de E. Frenkel "Nuevos métodos en una antigua rama de la investigación sobre *stoffe*, motivos y temas" (en Naupert, ed. 2003: 27-52), donde la autora repasa la investigación actual en Alemania. Vid. asimismo el de W. Sollor titulado "La Tematología hoy" (en Naupert, ed., 2003: 53-84).

comunes de origen remoto como la madre tierra y el hombre de barro. Son de ascendencia bíblica y sin embargo se tornan claves en ciertos poetas contemporáneos, como he demostrado respecto a Vicente Aleixandre (López Martínez, 1990). Aparte de estos *loci* básicos, circulan algunos más específicos pero longevos como Matusalén: metáforas eróticas cuyo eufemismo no es más *decente* que la propia metáfora: el acto sexual se ve como escritura y de ahí los valores de manchar, emborronar, etc. (Azuela, 1995). Hay constancia de su existencia en la Edad Media, pero la obertura del número XIII de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Neruda certifica la vigencia posterior: "He ido marcando con cruces de fuego / el atlas blanco de tu cuerpo". También se incluyen en esta categoría añeja los *topoi* de series vinculadas a las modalidades genéricas, como las de la novela picaresca, cuyas convenciones consiguen su entidad y su victoria sobre el tiempo.

Por otra parte, el tópico de *moyenne durée* normalmente sale a flote auxiliado por una determinada corriente, aunque ya nadase en las aguas de la tradición. Así sucede cuando el mar se equipara a un corazón, analogía vetusta que rescata Juan Ramón Jiménez, desarrolla con intensidad especialmente en el *Diario de un poeta reciencasado* y la contagia a la Generación del 27[3]. En esta especie de cuaderno

[3] Igual que con la imagen mar-corazón sucede con otras, como la de carácter reversible que equipara el mar y la tierra, y que también aparece en el 98 y en los novecentistas. R. Senabre recuerda cómo "la mirada del escritor se suma a la nuestra y la enriquece" –algo que sucede obviamente también en el tópico bien traído– a propósito de esta imagen, que en Ortega y Gasset aparece invertida cuando describe así una escena de siega: "Tierra de Campos. Mieses, mieses maduras. Por todas partes, oro cereal que el viento hace ondear marinamente. Náufragos en él, los segadores, bajo el cielo tórrido, bracean para ganar la ribera azul del horizonte" (Senabre, 2003: 65; vid. también Senabre, 1963). Para Juan Ramón Jiménez, la amplitud del océano se ve como "La Mancha, de agua" en el poema de irónico título "Argamasilla de Mar" que pertenece al *Diario*. Con el temporal se encrespan "cordilleras de olas" e incluso, siguiendo con la red asociativa, al atravesar las Azores, la isla que asoma a lo lejos se atisba "gran barco boca abajo". El poeta, ansioso de llegar para unirse a Zenobia o con deseos de entablar vida común en España a la vuelta, convierte el mar en la tierra firme anhelada. También la imagen se trasvasa a

de bitácora, el moguereño, dubitativo en la marcha a Estados Unidos por la nueva situación personal que se le avecina, ve en las olas incesantes una metáfora perfecta de su hormigueo amoroso interior y de su creatividad en marcha, nimbados por la espera. Anuncia: "mar, mar, mar, mar / monótono, minuto del reló diario, / latido igual del corazón diario". En el largo viaje de 1916 va reconociendo el océano, ahondando en los rasgos que les son comunes a ambos. El mar parece persona y su vaivén, latido cardíaco, "frío corazón con alma eterna"; a la inversa, la interioridad del poeta, emergiendo móvil por la palabra, le impulsa a exclamar: "Se me abre el corazón y se me ensancha / como el mar mismo". En momentos apacibles, bien por sosiego espiritual, bien por la fluencia dulce de la inspiración, el *andarín de su órbita* escucha "latir despacio" el "mar del corazón". Se trata del poema "Nostalgia", donde la fusión es tan intensa como la metáfora preposicional permite:

El mar del corazón late despacio,
en una calma que parece eterna,
bajo un cielo de olvido y de consuelo
en que brilla la espada de una estrella.

Juan Ramón contagió su manera de mirar a poetas cercanos cronológicamente y a otros más alejados. En los años

---

la Generación del 27, y en un poema de *Cántico* titulado "Por la hierba" escribe Jorge Guillén: "Se arroja el niño a la hierba / Que es un mar. /.../ De verdad. / Entre las manos del niño / Pasa el mar". Si el moguereño atravesaba el Atlántico, Rafael Alberti atraviesa con su imaginación la Península –de Madrid al Puerto de Santa María– añorando amores idealizados de la niñez y adolescencia. Por eso convierte en huertos los fondos submarinos e invoca en *Marinero en tierra*: "¡Novia mía, labradora / de los huertos submarinos! / ¡Yo nunca te podré ver / jardinera en tus jardines / albos del amanecer!" Las Islas Canarias –ya no las Azores juanramonianas– semejan bajeles piratas en los versos que Rafael dedica a su amigo Guillermo de Torre. Miguel Hernández comienza una octava dedicada a "Mar y Río" llamando al primero "agrios huertos, azules limonares", y el poema "Levante" recoge: "Aguas de limón. / Limonar amargo / del Mediterráneo. /.../ ¿Cómo ves el Mediterráneo? / Ah, como un huerto / con lilios en enaguas".

veinte, instalado ya en Madrid donde participa con energía en la Institución Libre de Enseñanza, colabora con los jóvenes escritores que integran la Generación del 27. Les facilita publicaciones, prologa sus libros o les dirige palabras de aliento vertidas en su columna del periódico *El Sol* o en la revista *Sí*. Todo ello a pesar de ciertas reticencias estéticas que después se agravarán. En este ambiente no resulta extraño que Jorge Guillén llegue a la metáfora y en la composición de *Cántico* titulada "Oleaje" equipare el ir y venir marino al latido, porque también el sujeto lírico busca su identidad reflejada en el movimieto de las aguas, cambiantes y unitarias. Leemos:

Pulsación de lo azul;
Desnudez en lo activo.
Un aleteo blanco
Se vislumbra, latido
De frescor en relumbre,
Por entre arranques vivos
–Sí, gozan– a compás
de un pulso. No hay abismo.
¡Cuánto sol, sol y yo!
Nuestro el poder. ¡Qué brincos!
Alegría de peces
Saltan sobre los riscos
–Soy, soy, soy– de una crisis
De cima en vocerío,
Cárdenos ya, los verdes
Se atropellan. Perdidos
Los aleteos. Fugas
Ya planas...
¿El abismo
Tal vez?
Vuelve la espuma:
Rotación de dominio.

Para J. Guillén, las imágenes despliegan su carácter descriptivo en aras de ensalzar el mundo "bien hecho" que se contempla en *Cántico*. En consecuencia, el brillo solar, los verdes marítimos, la actividad de la fauna... sirven de correlato a los arrestos del yo para superar una crisis y asumir

gozoso la propia personalidad. La pulsación marina simula, pues, el empuje hacia la vida del sujeto lírico.

En "Orilla" de *Seguro azar* P. Salinas ve en la móvil rosa de las espumas marinas los indicios de un océano que respira con latidos implícitos:

¿Si no fuera por la rosa
frágil, de espuma, blanquísima,
que él, a lo lejos se inventa,
quién me iba a decir a mí
que se le movía el pecho
de respirar, que está vivo,
que tiene un ímpetu dentro,
que quiere la tierra entera,
azul, quieto, mar de julio?

V. Aleixandre también se deja imantar por la analogía mar-corazón. En *Espadas como labios* vivifica el entorno para favorecer el panteísmo, norte de los versos y de la reflexión. En *Otros apuntes para una poética* asegura: "El secreto del poeta estaba en su comunión con los elementos naturales, entre los que parecía uno de ellos". El panteísmo se proyecta en la quiebra de fronteras entre especies y en la mezcla de lo animado y lo inerte que colora su surrealismo. Afecta al tópico que nos ocupa, pues ya en el poema que abre *Espadas...*, y cuyo marbete "Mi voz" anuncia metapoesía, leemos:

He nacido. Tu nombre era la dicha;
bajo un fulgor una esperanza, un ave.
Llegar, llegar. El mar era un latido,
el hueco de una mano, una medalla tibia.

El mar late, acaricia y protege porque vive igual que el poeta cuando siente la llegada del numen –representado por los tradicionales *topoi* de luz y pájaros– que facilitan "ese decir palabras sin sentido / que ruedan", alusiones al pretendido automatismo de la escritura surrealista (López Martínez, 1992). Tras la guerra civil, en *Mundo a solas* la respiración de un hombre tendido sugiere el mar ("Una forma respira como la mar sacude, / un pecho ondula siempre

casi azul a sus playas"). Pero es un hombre desolado, "tirado ahí en la playa" que "sobre la tierra yace como la pura hierba". La causa reside en la persistencia de la angustia tras el conflicto bélico, aún muy reciente. En un poema de *Sombra del paraíso,* libro emblemático de la inmediata postguerra, se afianza la fe a pesar del entorno hostil y se enraíza la vida frente al desatre. El sujeto clama al mar: "¡Un corazón sin muerte, late!".

Y pues el discurrir literario no cesa, más de medio siglo después del viaje matrimonial de Jiménez, José Hierro en *El libro de las alucinaciones* se impresiona con los mismos agentes, pero él mezcla en su escritura visionaria lo marino y el caos de las grandes urbes norteamericanas. Todo para desembocar en el significado capital que Juan Ramón dio a su gran símbolo: el mar como lo eterno y transitorio, atributos que cuadran al océano de los tópicos. Escribe Hierro:

> Oí latir el corazón del mar
> unido al de otras músicas –el vals, la polka, el tango,
> el chárleston, el pasodoble, la rumba, el twist, el madison;
> lo eterno y lo que pasa, mano a mano.

Volviendo a la teoría, al abrir la escotilla a la posibilidad de que un autor dé tal impulso a una imagen que la transforme en modelo para otros escritores, cabe plantearse la existencia del tópico de autor. Asomémonos, aunque sólo sea de refilón, a un caso paradigmático. El cuerpo humano como un río. Se prefigura en la mitología y desde tiempo inveterado, el agua fluyente que refleja el cuerpo de la mujer se adapta en tal grado a éste que simula la entidad femenina. Pero Vicente Aleixandre desmenuza la potencialidad de la mujer-río a lo largo de casi toda su producción. En *Pasión de la tierra* la imagen responde al impulso surrealista de borrar las fronteras entre los seres que conforman la realidad, con vistas a poner de relieve la *unitas mundi* anhelada. Y así, en el poema "El color de la nada" se esboza un *locus amoenus* cuyo ambiente apacible sugiere vacío. Leemos: "Todo estaba en el fondo del aire con la misma serenidad con que las muchachas vestidas

andan tendidas por el suelo imitando graciosamente al arroyo". En *La destrucción o el amor* la metáfora sobrepuja el cuerpo femenino, inasible como la vida (de la que el río es equivalencia tópica desde la Biblia y Heráclito, por lo menos), pero promotor de sumo gozo. En una de las composiciones capitales en el libro, "Unidad en ella", leemos: "Cuerpo feliz que fluye entre mis manos, rostro amado donde contemplo el mundo". En *Mundo a solas* el tropo cimenta un amor que deviene potentísima pasión: "Pero tú que aquí descansas como descansa la luz en la tarde de estío, / eres soberbia como el desnudo sin árboles, / violenta como la luna enrojecida / y ardiente como el río que un volcán evapora".

Sombra del paraíso compendia los anteriores valores. Si de un lado la esencia del cuerpo femenino es inasible incluso en la consumación erótica ("Volcado sobre tu imagen derramada bajo los altos álamos inocentes, / tu desnudez se ofrece como un río escapando"), de otro lado también marca que "Se acabó el amor". Así lo anuncia el título de un poema en el que leemos: "Calla. Tendida constas como un río parado". Más claros resultan los versos de "Cuerpo sin amor", magnífica pieza cuyo motivo central es la mujer yacente que observa al sujeto lírico y lo desdeña. Por eso cobra valor esta secuencia: "Cuerpo o río que helado hacia la mar se escurre, / donde nunca el humano beberá con su boca, / aunque un ojo caliente de su hermosura sufra". En este somero trayecto la analogía mujer-río ha rondado siempre las letras de V. Aleixandre, plegándose al estilo y a las necesidades expresivas de las diferentes etapas hasta constituirse en uno de los índices evolutivos de la poética. ¿Se trata entonces de un tópico de autor, aunque tal denominación no excluya que otros escritores recalen en la imagen?[4]

---

[4] Para G. Diego, el río es el hombre que abraza a la mujer-árbol. El poema 9 de la sección "Canciones" de *Versos humanos* (1924) anuncia con indeleble huella machadiana: "Ayer soñaba. / Tú eras un árbol manso / –isla morada, abanico de brisa– / entre la siesta densa. / Y yo me adormecía. // Después yo era un arroyo / y arqueaba mi lomo de agua limpia, / como un gato mimado / para rozarte al paso".

Prueban la difusión de la misma el título del libro de L. Cernuda *Un río, un amor*, el verso lorquiano de la "Oda a Walt Whitman" que conmina "Tú buscabas un desnudo que fuera como un río"; el soneto XLIII de P. Neruda que empieza "Un signo busco en todas las otras, / en el brusco, ondulante río de las mujeres" y acaba ensalzando la singularidad de ella, la mujer amada (el "tú eres distinta" que tan buenos resultados ha dado siempre en las conquistas) con este hiperbólico terceto: "Tú eres total y breve, de todas eres una, / y así contigo voy recorriendo y amando / un ancho Mississipi de estuario femenino". J. Á. Valente, tal vez influido por V. Aleixandre dada su gran amistad, integra la analogía en "Son los ríos" de *Poemas a Lázaro*. A. Colinas en "Tras la lectura" de *Astrolabio* invoca a "Mirra, Fedra, Pasifae, Canace, Scyla" para decirles "Madura en vuestras bocas la luz, / y vuestros cuerpos jóvenes, / que podría alcanzar con mis dedos, son lentos / como ríos de lava". Y lo mismo sucede con Blas de Otero, Claudio Rodríguez y otros creadores cercanos al Nobel, quien reunía en su casa de Velintonia a la juventud literaria de la postguerra española. Ante este panorama, cumple plantearse en primer lugar si para el caso del sevillano se trata de una *métaphore obsédante*, según terminología de Ch. Mauron[5]. En segundo lugar, dejando de lado las razones "espirituales" con que la Psicocrítica justifica la abundancia extrema y atendiendo al mecanismo creativo, ¿es lícito hablar de *tópico personal*? Y por último, el hallazgo de la imagen en otros escritores ¿es debido a que se trata de un tópico o es una irradiación del cultivador por excelencia?

Pasando ya a otro aspecto de estas fórmulas, al reflexionar sobre la duración se desemboca en la pregunta siguiente: ¿el nivel de permanencia de un lugar común asegura la trivialidad de éste o refuerza su valor? La respuesta inmediata es que el uso corroe, quema la originalidad. Por otra

[5] Además del importante libro de Ch. Mauron *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (1963) y de sus otras obras, A. Clancier (1976: 241-279) enmarca muy claramente estas teorías en las corrientes psicoanalíticas.

parte, hijos más o menos pródigos de los formalismos, sabemos que la calidad radica en la manera de emplear el material y no en el material en sí. Sin embargo, entre el marasmo de perplejidades que la reflexión sobre estos temas comporta, no escamoteamos la sospecha de que "algo tendrá el agua cuando la bendicen". En consecuencia, importante debe de ser el legado que arrastran y la estructuración del mundo que presentan lugares comunes tan longevos como la vida igualada a río o camino, con derivaciones del tipo de la peregrinación por este valle de lágrimas o por las sendas del amor. Claro que menudean los empleos nefastos, porque de todo hay en la viña del Señor y la cristalización endurece algunos clichés en tal medida que a veces funcionan igual que palabras comunes, con olvido del primitivo carácter figurado. Pero, repito, la recurrencia los convierte en radicalmente culturales, hecho ajeno a la calidad que consigan cuando no son ya Poesía, sino poema, según Juan Ramón Jiménez, no lengua sino habla si preferimos a F. de Saussure[6].

El estudio de los tópicos y el de los temas en general no debe emprenderse obviando la forma, presupuesto que posibilita, según Dámaso Alonso, las dos perspectivas. La primera es ir *desde la forma al tema*, método de la Estilística; no en vano Leo Spitzer desarrolla el postulado vossleriano de que "cualquier emoción o cualquier alejamiento de nuestro estado psíquico normal corresponde en el campo expresivo a un alejamiento del uso lingüístico normal; y viceversa, un alejamiento del lenguaje usual es indicio de un estado psíquico no habitual" (Spitzer, 1975: 46). Por este motivo, el crítico inquiere en el estilo de los escritores en busca de su peculiar configuración espiritual. Las monografías de Amado Alonso sobre P. Neruda, de Dámaso Alonso sobre

[6] Claudio Guillén lo explica a propósito de los tópicos que estudia M. R. Lida. Señala: "Las reiteraciones no suelen ser estáticas. Quien cita, valora lo repetido —no calcando sino recalcando—; o bien manifiesta, con tenacidad que llega a ser patética, una voluntad de continuidad. Entonces el *topos* interesa no como realidad textual, acaso banal y socorrida, sino como signo: es decir, como reconocimiento de un conjunto cultural, de una *longue durée*, con la que el escritor enlaza activamente y se declara solidario" (Guillén, 1985: 276).

Góngora o de Carlos Bousoño sobre V. Aleixandre son impecables en el despliegue de baterías técnicas para profundizar en la lengua literaria.

En el estudio del *topos* el arranque suele ser el contrario, es decir, ir *desde el tema a la forma*. Por eso abundan los trabajos que analizan, por ejemplo, el silencio en el Siglo de Oro, registrado como *secretum amoris* en el petrarquismo o como silencio de la escritura en esta misma estética, pero con lanzaderas que llegan hasta nuestros días (Egido, 1990: 56-84). En este flanco también se alinean las indagaciones en las imágenes náuticas del barroco, la fortuna de cualquier lugar común asociado habitualmente a un escritor grecolatino o la alacena de *topoi* de que se alimenta un idiolecto. Ejemplo de esta última banda es la hermosa despiadada y el pajarillo en la red... en la escritura de Góngora (Sánchez Robayna, 1983: 19 y ss.). Sin embargo, como sostiene C. Guillén, en el fondo se trata de "un solo camino desde puntos de partida o con destinos diferentes" (Guillén, 1985: 249), porque al desmenuzar las configuraciones de los clichés en los diferentes autores es inexcusable detenerse en las contorsiones del material, claves que desvelan la manera de aprehender la realidad. Además, el manejo del material debe rehuir la "comparación pasiva", es decir, la nómina estática de distintos testimonios, y buscar la "comparación activa" que, en palabras de M. Beller (en Naupert, ed., 2003: 130), significa relacionar las estructuras, los motivos, los trazos individuales y también contrastar las obras atendiendo al análisis temático y técnico –sin obviar el trasfondo del contexto histórico.

III.2. La aplicación a los tópicos de la teoría de la desautomatización del Formalismo ruso. La aportación de Y. Lotman

A lo largo del siglo XX distintas corrientes teóricas han embocado el problema de los lugares comunes, a veces en directo y otras al hilo de asuntos adyacentes. Es archiconocido que R. Jakobson y el Formalismo ruso postulan que la

literatura provoca un efecto de extrañamiento respecto a la lengua normal, porque utiliza el código desviándose de las reglas[7]. Para analizar el tópico desde esta perspectiva, hemos de situar dicha teoría en el eje intraliterario. Las obras vuelven incansablemente sobre elementos de significado, técnicas, recursos... hasta quemarlos. Los nuevos escritores extrañan al violar lo establecido, dando lugar a nuevos códigos o ampliando los precedentes.

La noción de extrañamiento va ligada a la de *desautomatización* que propuso V. Shklovski en su capital artículo titulado "El arte como artificio", donde da un paso adelante al mostrar que la desautomatización no afecta sólo a la lengua literaria, sino también a su relación con la realidad. Tras argumentar, adelantándose a la Escuela de Constanza, que el carácter estético de un objeto es el resultado de nuestra manera de aprehenderlo, aduce que el arte libera las cosas y seres del automatismo perceptivo, pues los singulariza al nombrarlos de manera inusual. Después se centra en la imagen como recurso destinado a crear una percepción particular del objeto. Afirma: "Casi siempre, donde hay imagen, hay singularización" (Shklovski en Todorov, ed., 1991: 65). Ello es importante para el lugar común, sobre todo el que deriva de un tropo, como la luz-arma que estudiamos. Este contribuye a que el lector descubra como si viera por primera vez escenas de lacerante dolor interno o de goce sexual, dos campos semánticos ancilares a este *topos*. Por otra parte, la reiteración enmohece el impulso singularizador y es necesario dar un nuevo rumbo a la forma y, por tanto, reorientar los contenidos. Señala V. Shklovski en un fragmento citadísimo:

---

[7] B. Brecht propugna una teoría distinta del extrañamiento, en tanto que sirve para constatar el carácter ficticio del género teatral. Escribe en las tesis 42 y 43 acerca de los efectos de *extrañación* ("Verfremdung") en el teatro, destinados a crear distancia entre el personaje y el espectador (Brecht, 1963: 39-40). Su función es maravillar para que el espectador tome conciencia de los hechos: "Nunca, ni por un instante se transforme el actor enteramente en su personaje" (Brecht, 1963: 42). "La tarea específica del teatro es interpretar la historia y comunicarla al público mediante extrañamientos apropiados" (Brecht, 1963: 59).

> Las imágenes son casi inmóviles: de siglo en siglo, de país en país, de poeta en poeta se transmiten sin cambiarse; [...] Cuanto más se conoce una época, más uno se persuade de que las imágenes que consideraba como la creación de tal o cual poeta fueron tomadas por él de otro poeta casi sin modificación. Todo el trabajo de las escuelas poéticas no es otra cosa que la acumulación y revelación de nuevos procedimientos para disponer y elaborar el material verbal, y consiste mucho más en la disposición de las imágenes que en su creación (Shklovski en Todorov, ed., 1991: 56).

Comprobar el aserto es sumamente sencillo. Me viene a la cabeza el poema de V. Aleixandre titulado "Entre dos oscuridades un relámpago", donde la desautomatización del *iter vitae* adviene al injertar el colofón de "Lo fatal" de R. Darío ("y no saber adonde vamos, / ni de dónde venimos), y asimismo al retomar el verso de G. A. Bécquer que sirve de epígrafe. Escribe el poeta de Velintonia: "Sabemos adónde vamos y de dónde venimos. Entre dos ocuridades, / un relámpago". Modulando los intertextos en el transbordo de unos poemas a otros, V. Aleixandre ofrece una concepción de la vida como camino, azuzada ahora por el *tempus irreparabile fugit*, pero desautomatiza un lenguaje literal en tanto que publicado por R. Darío o G. A. Bécquer (López Martínez, 1993: 19-22). En consecuencia, se cumple el doble proceso de desautomatización correspondiente a la ambivalencia del extrañamiento. Ahora se ve reforzada porque la base es un tópico literario (*iter vitae*), que en sí ya presupone un alto grado de convención, y porque juega con lenguajes fijos como corresponde a las citas romántica y modernista.

Los aciertos de la desautomatización aplicada a los tópicos consisten en que propician una visión diacrónica del avance de la literatura. Esta teoría pone las bases, en palabras de F. Lázaro Carreter en *De Poética y poéticas*, de "una poética diacrónica", pues reivindica la relación de los textos con sus series literarias y el movimiento de celeridad y retroceso. La pertinencia de la tesis de V. Shklovski se nota especialmente cuando se aplica al análisis de textos con-

cretos, porque la tan denostada inmanencia sitúa el poema, el cuento o el drama en sus contextos intraliterarios y facilita la interpretación[8].

Sin salir del Formalismo ruso, I. Tinianov puso el acento sobre una cuestión susceptible de asignarse a los tópicos: la automatización que sufren los elementos del sistema hace que se desluzcan con el manejo constante. Asegura que cuando un ente literario se halla raído, no desaparece pero su función cambia y pasa a ser auxiliar y conectar las series literarias (Tinianov en Todorov, ed. 1991: 93). El hecho sobresale en las parodias. A propósito, recuerdo el romance en que Góngora canta al "Castillo de San Cervantes" diseminando todos los ingredientes de los *loci* de la poesía de ruinas. La función constructiva de éstos cambia por el nuevo tratamiento, pero siempre conduce a la serie básica, hecho que permite el remedo humorístico. Es evidente que bajo cualquier parodia late una solapada intertextualidad, establecida no en exclusiva con una obra determinada, sino a veces con toda una gama. Y su desciframiento y deleite dependen de que el lector aprehenda el fenómeno literario siempre dentro de sus correlaciones, como I. Tinianov aconsejaba. La evolución de la forma entraña, en consecuencia, la evolución de la función. Y es en este punto donde el filólogo ruso cifra el concepto de tradición, que entiende como sustitución de sistemas provocada por el cambio de funciones y de elementos formales.

Aunque los formalistas se curaban en salud y I. Tinianov dejaba caer que "la cuestión cronológica acerca de quién lo dijo primero no es esencial" (Tinianov en Todorov, ed. 1991: 100), las críticas en contra de la desautomatización insisten en que ésta no asegura la orientación del cambio, puesto que lo que más extraña y desautomatiza no es siempre lo más opuesto a lo anterior. R. Wellek revisa las tesis de Mukarovsky que evaluaban la obra de arte individual positivamente en relación con la dinámica evolutiva sólo si reordenaba la estructura del período precedente. Dice que ni

[8] Puede comprobarse en el método de estudio que aplica J. M. Pozuelo Yvancos (1979) a la lírica de Quevedo y en el análisis de R. Senabre (1984).

el filólogo checo ni los demás formalistas son capaces de responder a una pregunta básica sobre la orientación del cambio:

> Si el cambio es sólo alteración, acción y reacción, será una oscilación siempre recurrente alrededor del mismo eje. Pero ¿es que en realidad la dirección avanza siempre en la dirección opuesta? Y ¿cuál es la dirección opuesta? ¿Es la lírica el opuesto de la épica, como supuso Hegel? ¿Es la métrica que aplica el criterio del acento el opuesto de la silábica? ¿Es la metonimia lo contrario de la metáfora? Con el criterio singular de Mukarovsky nada puede afirmarse del punto inicial de una serie, excepto que es siempre nuevo. Se nos pide valorar más encarecidamente a los iniciadores que a los maestros, preferir a Marlowe antes que a Shakespeare, a Wyat antes que a Spenser, a Klopstock antes que a Goethe. Se espera que olvidemos que la novedad no necesita ser valiosa o esencial, que pueden haber [sic], después de todo, ripios originales (Wellek, 1983: 32).

La idea de que no siempre lo más original coincide con la alta calidad es suscrita por C. Bousoño en su *Teoría de la expresión poética* cuando enfrenta a un escritor premodernista y a Juan Ramón Jiménez. El primero compone un poema del que el moguereño se impregna hasta los tuétanos y que, en buena lid, debía ser mejor por más novedoso. Sin embargo, no es así, cumpliendo con voracidad el adagio latino *Serpens nisi serpentem comederit non fit draco* (Si la serpiente no devora a la serpiente, no se hace dragón). Creo que plantearse la novedad como criterio de valor es peligroso y deja entrever resabios de un trasnochado positivismo que, con el marchamo de las ciencias naturales, confía en antecedentes, modelos culminantes y epígonos en una línea que la práctica literaria disloca de continuo. Es cierto que *natura non facit saltum* si confiamos en que cada palabra literaria guarda memoria de otros usos, pero es falso si pretendemos trazar una raya unitaria y continua de evolución.

No obstante, R. Wellek recuerda que los propios formalistas (R. Jakobson y I. Tinianov en el artículo conjunto de 1927 titulado *Questions of the Study of Literature and Language*) atacaron el evolucionismo literario y sugirieron como reme-

dio la libertad del escritor para escoger del pasado sin necesidad de enfrentarse sólo a su presente (Wellek, 1983: 33). A propósito de la originalidad, resultan muy oportunas estas frases de N. Frye, tan acostumbrado a apreciar lo arquetípico: "Puede parecer absurdo que la expresión singular se convierta en un término de valoración, dado que el peor poema del mundo es evidentemente tan singular como cualquier otro; sin embargo, esta palabra revela con mucha claridad la confusión del pensamiento subyacente" (Frye, 1986: 24). El mismo autor, tal vez tocado en los años ochenta por las reivindicaciones de la Pragmática y las escuelas de la recepción (con el espectacular concepto de horizonte de expectativas), también señala que el lector siente placer si se sitúa en una zona intermedia entre ver cumplidas las expectativas generales que se dan en artes fuertemente convencionalizadas e ignorar qué va a venir después (Frye, 1986: 36).

Con resabios del Formalismo ruso, Y. Lotman plantea la evolución literaria desde una perspectiva semiológica, pues "toda obra innovadora está construida con elementos tradicionales. Si el texto no mantiene el recuerdo de la estructura tradicional, deja de percibirse su carácter innovador" (Lotman, 1972: 35). Por eso hay que estudiar "la singularidad del texto artístico como función de determinadas repeticiones, de lo individual como función de lo regular" en lugar de entretenerse en "conversaciones líricas" (Lotman, 1972: 104). La evolución literaria es una lucha entre automatización y desautomatización, entre reglas que hay que cumplir y posibilidad de infringirlas. Partiendo de la reflexión sobre las peculiaridades del lenguaje literario y en concreto de la denominada "mayor significación" o densidad, el miembro de la Escuela de Tartu subraya la capacidad de los lenguajes artísticos de transmitir más información o de contenerla concentrada:

> Allí donde la elección la ha hecho en lugar del escritor la lengua natural en la que escribe, la época que ha efectuado ya la elección de los medios artísticos con una rigidez que no ofrece soluciones alternativas, las circunstancias de su biografía, en todos los casos en que el texto no realiza una de aunque

> sólo sea dos posibilidades, sino que sigue automáticamente tras la única, pierde la capacidad de transmitir información. Por ello el aumento de las posibilidades de elección es ley de la organización del texto artístico (Lotman, 1972: 359).

A tenor de estas frases, parecería que el tópico literario ocupara su silla en la categoría de formantes que, ofrecidos por la inercia de la tradición, reducen la intensidad informativa. Sin embargo, las posibilidades de remozamiento por saltar normas abren la válvula de la concentración semántica. Aunque Y. Lotman habla en general, estas palabras amparan el lugar común:

> Un medio importante de activar en el sentido informacional la estructura es infringirla. El texto artístico no es una simple relación de normas estructurales, sino también su transgresión. Funciona en un campo estructural doble formado por las tendencias a realizar sus regularidades y a infringirlas. Y aunque cada una de estas tendencias se esfuerza por alcanzar un dominio absoluto y eliminar la opuesta, la victoria de cualquiera de ellas es mortal para el arte. La vida del texto artístico está en la tensión recíproca de ambas tendencias (Lotman, 1972: 361)[9].

E incluso cabe la omisión como factor de paradójica densidad informativa, pues para el ruso la falta de procedimientos, sobre todo de los más esperados, aporta asimismo carga semántica (Lotman, 1972: 70). Se halla cerca del tradicional valor que se confiere a la sugerencia como portadora de literariedad, que los simbolistas auparon y la experimentación del siglo XX ligó a los huecos informativos que el lector ha de rellenar. El principio de Y. Lotman es que "en arte todo lo estructuralmente relevante se semantiza" y que, por consiguiente, "la belleza es información" (Lotman, 1972: 183), incluso cuando ésta surge de lo no explícito.

---

[9] En otro lugar explica: "Se sobreentiende que, puesto que en el arte las reglas existen en una gran medida para crear la posibilidad de que se infrinjan de un modo artísticamente significante, en este caso la distribución tipo de las funciones hace posible las numerosas desviaciones de las variantes" (Lotman, 1972: 270).

Por ejemplo, que Góngora no haga depender su voz lírica de la dama, como habían confesado Garcilaso en el verso "la voz a ti debida" y una legión de poetas petrarquistas en un marasmo de textos, supone una omisión productiva, sobre todo porque el cordobés se jacta de ser dueño de su propia voz, contorsionando el arquetipo y brindando un modernísimo concepto de autoría (López Martínez, 2003). Y. Lotman se acerca a la especulación sobre el tópico, aunque no exclusivamente literario, con atisbos de la relación entre ideas y espacio, similares a los de la Retórica clásica. El prestigioso semiólogo habla de

> la posibilidad de construir modelos espaciales de conceptos que no poseen en sí una naturaleza espacial. Los físicos y matemáticos recurren ampliamente a esta propiedad de modelización espacial. Los conceptos de espacio cromático y espacio de fases constituyen la base de modelos espaciales ampliamente utilizados en óptica y electrotecnia. Esta propiedad de los modelos espaciales reviste particular importancia para el arte.
>
> Y a nivel de construcción de modelos supratextual, puramente ideológica, el lenguaje de las relaciones espaciales se revela como uno de los medios fundamentales de interpretación de la realidad. Los conceptos "alto-bajo", "derecho-izquierdo", "próximo-lejano", "abierto-cerrado", "delimitado-ilimitado", "discreto-continuo" se revelan como material para la construcción de modelos culturales de contenido absolutamente no espacial y adquieren significado: "válido-no válido", "bueno-malo", "propio-ajeno", "accesible-inaccesible", "mortal-inmortal", etc. Los modelos más generales sociales, religiosos, políticos, morales del mundo, mediante los cuales el hombre interpreta en diversas etapas de su historia espiritual la vida circundante, se revelan dotados invariablemente de características espaciales unas veces en forma de oposición "cielo-tierra" o "tierra-reino subterráneo" (estructura vertical de tres términos organizada según el eje alto-bajo); otras, en forma de una cierta jerarquía político-social con la oposición marcada de "altos" y "bajos"; otras en forma de valoración moral de la oposición "derecho-izquierdo" (expresiones: "hacer las cosas derechas", "tener mano izquierda"). Las ideas acerca de pensamientos, ocupaciones, profesiones "altas" y "bajas", la asimilación de lo "próximo" con lo comprensible, propio,

familiar, y de lo "lejano" con lo incomprensible y ajeno, todo ello se ordena en modelos del mundo dotados de rasgos netamente espaciales (Lotman, 1972: 271).

III.3 Otras teorías que reflexionan sobre la repetición/variedad. Los conceptos de *arquetipo, invariantes, universales semánticos, constantes, topologías de la cultura*

Dada la supervivencia del *locus* y su frecuente articulación como imagen, se le ha relacionado con el *arquetipo*, aunque este último concepto proceda del campo de la Psicología y haya gozado de éxito en otras ciencias como la Antropología; en nuestro ámbito cultural recuérdese el ilustrativo título del libro de J. Caro Baroja *De los arquetipos y leyendas*. En la acepción de C. G. Jung, los arquetipos son símbolos que hunden sus raíces en fuerzas inconscientes transmitidas a la psique –*categorías heredadas*– y generadas a partir de contenidos colectivos. Son residuos psíquicos de innumerables experiencias del mismo tipo vividas por nuestros antepasados y que, convertidas en parte de la estructura de nuestro cerebro, actúan como determinantes *a priori* de las actuaciones individuales. Para el discípulo de S. Freud, el genio literario consigue captar estas imágenes primordiales, dotadas de un alto poder evocador, con las que no sólo sugiere su mundo íntimo, sino un conjunto de significados latentes en la experiencia común[10]. La raíz romántica de los presupuestos es per-

---

[10] I. Paraíso explica: "La noción de *arquetipo* está íntimamente unida a la de *inconsciente colectivo*, ya que éste es la totalidad de los arquetipos, el sedimento de toda la experiencia vivida por la humanidad desde sus más remotos principios. Los arquetipos son ciertos motivos que se repiten formalmente y con significación casi idéntica tanto en sueños y fantasías individuales como en la mitología y el folclore de los pueblos más diversos. Jung los llama *arquetipos*, *imágenes arquetípicas*, o *imágenes primarias*. Son formas e imágenes de naturaleza colectiva, es decir, comunes a pueblos enteros y épocas determinadas "que se dan casi universalmente como constituyentes de los mitos y, al propio tiempo, como productos individuales autóctonos de origen inconsciente. Los motivos arquetípicos provienen, verosímilmente, de aquellas creaciones del espíritu humano

ceptible, toda vez que el escritor se revela como un ser capaz de conectar con lo ignoto, y la herencia cultural refleja las vivencias primitivas.

Aplicando la tesis a la literatura, no se ignora que ciertas imágenes se prodigan por doquier e integran un humus amplio, pero es discutible que fluyan en la escritura de los creadores por su condición de seres especiales o porque, aun de manera inconsciente, ellos sean más permeables a captar las leyes del sistema artístico[11]. La identidad de arquetipo y tópico no es total, pues el primero incluye al segundo. Creo que no todos los lugares comunes alcanzan el grado de arquetipos, pero sí algunos muy asentados, de remota génesis y vigor pleno. Me refiero a los antropológicos de la categoría del hombre equivalente a casa, árbol, pequeño mundo... y a otros espaciales como el río de la vida, la montaña como ascensión espiritual, el *iter vitae*, etc. E. R. Curtius, influido por la poderosa indagación en el campo de lo perenne que se entrelaza al inconsciente colectivo, no esconde la identidad arquetípica cuando trata sobre *topoi* del tipo el niño y el anciano, la anciana y la moza, y otras formulaciones (Curtius, 1976: 153)[12]. En todo caso, el concepto de arquetipo llama la atención sobre la pervivencia de determinados elementos y sobre su origen y naturaleza, algo que siempre subyace a la especulación sobre el tópico. Asimismo, ha contribuido en buena medida a abrir líneas de investigación como la Poética del Imaginario, que hoy desgranan sus frutos.

N. Frye propugna una disciplina que agrupe y clasifique las obras literarias según los arquetipos, en lugar de actuar con otros criterios como el genérico. Defiende la

---

transmisibles no sólo por tradición y migración sino también por herencia. Esta última hipótesis es ineludible, dada la reproducción espontánea de las imágenes arquetípicas, inclusive las complejas, aun en casos de que no existe posibilidad alguna de tradición directa", afirma Jung en *Psicología y religión* (Paraíso, 1994: 60-61).

[11] Se ha relacionado también el arquetipo con el mito, pues éste encarna siempre una idea arquetípica (Pagnini, 1975: 65).

[12] La cercanía a Jung es palpable cuando Curtius escribe: "La coincidencia de testimonios de tan diverso origen indica que nos encontramos frente a un arquetipo, una imagen del inconsciente colectivo, en el sentido de C. G. Jung" (Curtius, 1976: 153).

posibilidad de una *crítica arquetípica* que investigue la clase de formas análogas a que pertenece una obra determinada. El análisis de estos símbolos que conectan unas obras con otras contribuye además a unificar e integrar nuestra experiencia literaria. Según él, así se desembocará en una propia y verdadera ciencia de la literatura entendida como evolución de una serie bastante sencilla de categorías primitivas (Frye, 1977: 135). Propone incluso aplicar el conocidísimo modelo de V. Propp al resto de la literatura, haciendo hincapié en el estudio comparativo y morfológico como base para delimitar arquetipos y teniendo en cuenta que, además, muchos de los símbolos discurren en el folklore, aunque también traspasan el limen de la literatura (Frye, 1977: 141). Tampoco se halla demasiado lejos de la *tópica histórica* llevada a cabo por E. R. Curtius quien, una vez aceptada la continuidad de nuestra cultura europea desde la Antigüedad Clásica hasta la Edad Media y los tiempos modernos, busca las estructuras semánticas constantes que reaparecen históricamente con dúctiles carcasas (Pagnini, 1975: 145). N. Frye atrae a su terreno la noción de arquetipo, sobre todo aplicándola al mito, pero es válida asimismo para el tópico:

> Hemos hablado de la cualidad repetitiva en la literatura, de sus alusiones y de su respeto casi obsesivo por la tradición. Uno de los primeros elementos que he advertido en relación con la literatura es la estabilidad de sus unidades estructurales: el hecho de que ciertos temas, situaciones y tipos de personajes, en la comedia por ejemplo, se hayan mantenido con muy pocos cambios desde la época de Aristófanes hasta nuestros días. He utilizado el término *arquetipo* para describir estas unidades de construcción, en su sentido tradicional, sin darme cuenta de que el uso más idiosincrático de Jung de la misma palabra había monopolizado el terreno. Esta cualidad repetitiva es esencial para el mito en todos sus contextos (Frye, 1988: 67).

En este panorama de postulados que establecen nexos entre el tópico y las vigas del sistema literario cabe destacar la aportación de R. Etiemble, especialmente con su con-

cepto de *invariantes*. Para él, los *invariantes* son elementos que se repiten en todas las literaturas y que constituyen huellas indelebles no de caracteres fortuitos e individuales, sino de la esencia de la literatura, vista desde una perspectiva universal. Asegura el comparatista francés:

> A pesar de esas diferencias debidas a la historia, a la estructura de las lenguas, a los dogmatismos religiosos, existen ciertas constantes por las que el hombre existe, sí, el hombre bajo la diversidad a menudo estupefaciente *de los* hombres. Que una misma imagen de la luna se imponga a los chinos, a los árabes, a los franceses (y la lista no es exhaustiva): "la hoz de oro en el campo de las estrellas", que otra, el surco comparado a las líneas de la escritura, la haya encontrado yo en la poesía catalana (en Josep Carner), pero igualmente en tal o cual habla africana, [...] ¿no es otro indicio, otra prueba, que algo en el hombre funciona que, triunfando del tiempo, del espacio, contribuye a definirlo? [...] Por este rasgo de los *invariantes*, la literatura general y comparada accede finalmente al hombre y, por mediación de cada literatura, a la literatura sin adjetivo de ningún tipo, es decir, a lo propio del fenómeno literario: a la *literaturnostj* de los rusos (Étiemble, 1985: 295-296).

Curiosamente R. Étiemble cita el tópico que estudiamos al precisar la visión de la luna como hoz y refuerza su dimensión universal, porque lo rastrea en culturas distantes. Como habrá ocasión de comprobar en los análisis de los textos, yo había encontrado testimonios en la poesía arábigo-andaluza, pero la *auctoritas* del comparatista galo refuerza y expande la índole supranacional. Volviendo a la cuestión de los invariantes, señala que una vez puesta de relieve su capacidad de desvelar lo íntimamente literario, apto para cualquier lengua, se abren las posibilidades de su empleo en la Literatura Comparada. Leemos:

> A partir de los *invariantes*, desde luego no sólo de ellos, y cesando de privilegiar, como exigen tantos comparatistas, las solas relaciones binarias, cuyo interés nadie niega [...], los comparatistas y generalistas podrán esbozar, a partir de las retóricas, de las estilísticas, de las métricas más diversas, una teoría finalmente plausible de la literatura. [...] El inventario y la interpretación inteligente de estos "invariantes", que tan-

> tos comparatistas niegan o ridiculizan, demostraría asimismo que, lejos de traicionar a su propia literatura a favor de un *cosmopolitismo* de *jet society*, como se dice en casi todas partes, o de *tour operators*, otra palabra mágica de este siglo en quiebra, los que aceptan la evidencia, a saber, los cuatro puntos, por ejemplo, de que acabo de dar cuenta, son los mejores paladines de su propia literatura, que sitúan exactamente, con sus rasgos singulares, pero también con sus factores comunes, en la literatura (Étiemble, 1985: 296).

Se puede reprochar a R. Étiemble su preocupación excesiva por lo absoluto e incluso acusarle de ver en el comparatismo la puerta única para acceder a la Teoría de la Literatura y, algo más serio, para salvar al hombre. No se le discute, sin embargo, que ha reparado en lo general a partir de lo particular, y no ha permitido que el bosque le impida ver los árboles[13].

A. Marino desarrolla con perspicacia el concepto de invariante. Tras advertir que las coincidencias pueden establecerse en territorios culturales sin contacto histórico, define así el invariante:

> On peut d'ores et déjà definir -d'une maniere tres brève- l'invariant comme un élément universel de la littérature et de la pensée littéraire, comme un caractère, un élément ou un trait commun du discours littéraire ou de la pensée littéraire. Ce composant commun est, par la même, un facteur de stabilité, de permanence. Il est, de tout temps, une constante à la fois temporelle et partout vérifiable, donc géographiquemente universelle (Marino, 1988: 92)[14].

---

[13] La idea de comparatismo redentor se aprecia en estas frases: "Si se niega *a priori* la noción de *invariante*, entonces se le prohíbe a la literatura general y comparada el preparar el advenimiento de un humanismo auténtico: a escala del planeta, y que tenga en cuenta, tanto orales como escritas, tanto muertas como vivas o supervivientes, todas las literaturas. En estos tiempos de barbarie invasora y de incultura generalizada, en este siglo de oscurantismo arrogante que embrutece las tres cuartas partes por lo menos de la especie humana, nuestra disciplina, a poco que se la vuelva a pensar, como desea e incluso exige con pleno derecho Adrian Marino, es una de nuestras últimas tablas de salvación" (Étiemble, 1985: 297).

[14] "Se puede definir de una manera muy breve el invariante como un

Para A. Marino, a partir de los elementos perdurables que son los invariantes se pueden establecer las bases de la Teoría de la Literatura y, por supuesto, de la Literatura Comparada con una visión universal integradora (Marino, 1988: 95)[15]. No olvida el factor transitorio y por ello el invariante sintetiza lo constante y lo fugitivo, lo esencial y lo accidental histórico, pues siendo un elemento común e identificable, vive en la obra, que por definición es original y que rebosa lo que P. Bourdieu llama *valores distintivos* (Bourdieu, 1995: 356). Estamos, pues, ante un fenómeno de *inconstantia constans* (Marino, 1988: 98). El tópico es un especimen del invariante que, dentro de la tipología que establece el comparatista rumano, se alberga en el anaquel de los propiamente *literarios*. De la catalogación y el estudio desde la perspectiva universalista nace una nueva concepción de la tópica histórica, con una base en la Teoría de la Literatura (Marino, 1988: 119).

T. Todorov roza los conceptos de arquetipos y de invariantes cuando llama *universales semánticos* a las constantes temáticas de la literatura. En *Poètique de la prose* defiende el valor autónomo de la palabra literaria, con ascendientes en su uso retórico antiguo; insiste en que el discurso artístico está regido por sus propias leyes, independientes de la realidad, para constatar después que incluso en los contenidos las obras conforman códigos genuinos[16]. Sin mencionarlo, T. Todorov distingue los dos sistemas de modelización de Y. Lotman. Escribe:

---

elemento universal de la literatura y del pensamiento literario, como un carácter, un elemento o un rasgo común del discurso literario o del pensamiento literario. Este componente común es, por eso mismo, un factor de estabilidad, de permanencia. Es una constante temporal y verificable y, por lo tanto, geográficamente universal".

[15] A. Marino llega a hablar de una "teoría invariante comparada de la literatura" (Marino, 1988: 95).

[16] Las palabras de T. Todorov son significativas: "La littérature que pourtant symbolise l'autonomie du discours, n'a pas suffi à vaincre l'idée que les mots reflèten les choses. Le trait fondamental de toute notre civilisation reste cette conception du langage-ombre, aux formes peu-être

> Il est raisonnable de supposer que la varieté thématique de la littérature n'est qu'apparente; qu'à la base de toute littérature se retrouvent les mêmes, disons, universaux sémantiques, tres peu nombreux, mais dont les combinaisons et les transformations fournissent toute la varieté des textes existants (Todorov, 1971: 117)[17].

V. M. Aguiar e Silva, siguiendo la terminología de R. Jakobson y E. R. Curtius, denomina *constantes* o *invariantes* del sistema literario a elementos de la tradición o *memoria* que son ácronos y funcionan como macro-signos. A pesar de las modulaciones parciales, mantienen inalteradas a lo largo de los siglos ciertas marcas sémicas y formales que manifiestan y garantizan la identidad. Aquí inserta los tópicos, que, según él, se mudan en conformi-

---

changeantes mais qui n'en sont pas moins les conséquences directes des objets qu'elles reflètent. Etudier le vraisemblable équivaut à montrer que les discours ne sont pas régis par une correspondance avec leur référent mais par les propres lois, et à dénoncer la phraséologie qui, á l'intérieur de ces discours, veut nous faire croire le contraire /.../ Enfin, de nos jours, un autre emploi devient prédominant: on parlera de la vraisemblance d'une oeuvre dans la mesure où celle-ci essaye de nous faire croire qu'elle se conforme au réel et non à ses propres lois; autrement dit le vraisemblable est le masque dont s'affublent les lois du texte, et que nous sommes censés prendre pour une relation avec la réalité" (Todorov, 1971: 93-94). Traducción: "La literatura que, no obstante, simboliza la autonomía del discurso no ha podido vencer la idea de que las palabras reflejan las cosas. El rasgo fundamental que queda en nuestra civilización es esta concepción del lenguaje-sombra, donde las formas pueden cambiar, pero son la consecuencia directa de los objetos que reflejan. Estudiar lo verosímil equivale a mostrar que los discursos no son regidos por una correspondencia con sus referentes, sino por sus propias leyes y denunciar la fraselogía que, en el interior de estos discursos, quiere hacernos ver lo contrario. En fin, en nuestros días otro empleo predomina: se hablará de la verosimilitud de una obra en la medida en que intenta hacernos creer que se adapta a lo real y no a sus propias leyes; en otras palabras, la verosimilitud es la máscara con la que se disfrazan las leyes del texto, y nosotros tomamos por una relación con la realidad

[17] "Es razonable suponer que la variedad temática de la literatura no es más que aparente; que en la base de toda literatura se reencuentran los mismos, digamos, universales semánticos, muy poco numerosos, pero cuyas combinaciones y transformaciones dan lugar a toda la variedad de textos existentes".

dad con el sistema literario y con factores históricos, dando lugar a la tensión continua entre la lógica de la conservación y de la novedad (Aguiar e Silva, 1999: 262 y ss.). La aportación de V. M. Aguiar radica en aplicar la perspectiva semiótica que integra el lugar común en el polisistema que constituye la obra literaria, sin desligar ésta de los códigos históricos.

Por su parte, G. Steiner toma prestado un término de las ciencias para plasmar la lid entre estabilidad y volubilidad que se entabla en ciertos niveles de la cultura. En el magnífico libro titulado *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción* habla de las distintas conexiones de unas obras con otras: mímesis, parodia, distorsión satírica o la más tenue y arcana de las alusiones. Continúa afirmando:

> Estas transformaciones múltiples, estas reordenaciones de relaciones entre un suceso verbal inicial y sus reapariciones sucesivas, bajo otras formas, verbales o no, podrían llamarse *topológicas*. Hablo de algo bastante sencillo: la topología es la rama de las matemáticas que se ocupa de las relaciones entre los diferentes puntos de una figura y las propiedades fundamentales de ésta, que no varían cuando se le deforma o dobla, cuando se imprime a la hoja de caucho, sobre la que hemos trazado un triángulo, una forma cónica o esférica. El estudio de estas constantes y funciones geométricas y algebraicas que sobreviven a las transformaciones se ha revelado decisivo para las matemáticas modernas. Ha revelado rasgos comunes y agrupamientos subyacentes en una multitud de funciones y de organizaciones del espacio aparentemente diversas. Existen, de igual manera, ciertas constantes e invariantes que son la horma subyacente de las múltiples formas de expresión en nuestra cultura. Mediante ellas es posible, y creo que fecundo, considerar la urdimbre de la cultura como *topológica*. Algunas de estas constantes son específicamente verbales; otras, temáticas; y otras más, formales. Sus recurrencias y transformaciones han sido estudiadas por autoridades literarias como Auerbach, Curtius, Leo Spitzer, Mario Praz y R. Bolgar. La historia del *topos*, del arquetipo, del motivo, del género, es lugar común de la literatura comparada y de la estilística moderna. La iconología, tanto en lo que concierne al contenido verbal como por lo que se refiere a la repetición de ciertos temas, motivos, paisajes, artificios alegóricos, por escuelas

> y creadores sucesivos, es hoy día una de las grandes preocupaciones de la historia del arte. Las obras de Erwin Panofsky, F. Saxl, Edgar Wind, E. H. Gombrich, y de otros muchos, nos han enseñado hasta qué punto lo que ve el ojo del pintor es obra de la pintura anterior a él. Sabemos ahora cuán profundo es el imperio de la convención y de los códigos tradicionales de identificación sobre los reflejos que podíamos haber considerado espontáneos (Steiner, 1981: 490).

La aportación de G. Steiner se cifra en que considera sujetas al proceso de traducción las partes del proceso topológico que tienen en común la "invariación de la transformación"; aquí se incluye el tópico, según declaración explícita. Para él, la cultura es "una secuencia de traducciones y de transformaciones de constantes" cuyo estudio proporciona "una comprensión más clara del motor lingüístico y semántico de la cultura, y de lo que conserva diferente entre sí a las lenguas y a sus *campos topológicos*" (Steiner, 1981: 490-491)[18]. Se centra en el tópico literario, de mecanismo también equiparable a la traducción, pero que opera *por permutación*.

En este sentido, G. Steiner acaba integrando el río de tópicos en el mecanismo de traducción con que él enjuicia la cultura. La traducción es relectura, querencia por amoldar lo precedente a lo individual, según este sugestivo párrafo:

> Con la mayor frecuencia el arte de occidente está hormado sobre el arte que lo precedió; las letras de hoy se fundamentan en las de ayer. *Hormar, fundamentar* son palabras que apuntan a una dependencia ontológica fundamental; al hecho de que cierta obra o conjunto de obras anteriores es, en alguna medida, la *raison d' etre* de la obra que nos ocupa. Vimos que el

[18] G. Steiner insiste: "Podríamos, al menos en cierta medida, aproximarnos a una escala verificable de técnicas y de aspiraciones, que va desde la traducción literal, y a través de la paráfrasis, la imitación y el remedo, hasta la variación temática. He sugerido que esta secuencia constituye el eje principal de una cultura literaria; que una cultura progresa en espiral a través de las traducciones de su propio pasado canónico" (Steiner, 1981: 503).

> grado de dependencia puede variar; desde la réplica directa hasta la alusión tangencial y el cambio que virtualmente escapa a todo reconocimiento. Pero los vínculos de dependencia están allí, y su modo de articulación, de estructura, es el de la traducción (Steiner, 1981: 533).

G. Steiner citaba más arriba a investigadores de diversas disciplinas que han puesto de manifiesto que la convención subyuga nuestra mirada. En efecto, entre ellos Erwin Panofsky desarrolla ciertas tesis extrapolables a la literatura. Por ejemplo, en *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico* expone su concepción pluridimensional de la Historia del Arte al comparar la relación entre el pensamiento escolástico y la catedrales del gótico francés. Habla de concordancias que no son producto de la casualidad ni meras *similitudines* y lanza un concepto sugestivo, "la fuerza formadora de hábitos", con el que designa ideas mentales asentadas en las comunidades que regulan determinadas creaciones. Para el historiador alemán, el fenómeno es general; señala: "Tales hábitos mentales existen en todo tipo de civilizaciones. Así, por ejemplo, no hay escritos modernos sobre la historia que no estén impregnados de la idea de evolución" (Panofsky, 1986: 31). Creo que algunos de estos "hábitos" se encarnan en tópicos e incluso en arquetipos que poseen poder preformativo, esa capacidad de ser alicientes e integradores de la que hemos hablado.

En suma, en este breve recorrido el tópico se aborda desde enfoques caleidoscópicos. Normalmente integra las estrategias con que la literatura avanza y retorna. Ello sitúa al *locus* como eslabón de oro en la cadena evolutiva. Los conceptos de arquetipo e invariante aportan la dimensión universalista al tópico, pues revelan que lo perenne guarda huellas que denotan el lazo entre culturas. El carácter extemporáneo y la fuerza para saltar las barreras de la lengua convierten al *topos* en punto clave para trazar diagramas fiables de los rasgos que conforman la literatura, es decir, propicia la reflexión teórica, además de cimentar el comparatismo. El tópico es un mecanismo del sistema literario, pero apto para desplegarse hacia el más amplio de la cultura, según aborda la Semiología. En esta sintonía, cabe

la propuesta de recepción y elaboración del tópico como traducción, desde el momento en que pone los puntos sobre las íes tanto en el cifrado del emisor como en el lector. La apariencia de la cultura como un gran volumen que ha de traducirse transparenta la ancestral idea bíblica del gran libro del universo. Aunque sincrética en grado sumo y sugerente, no deja de ser una deformación profesional, diríamos que metonímica, en tanto que proyecta los avatares del propio oficio a la percepción del todo. Y además es un lugar común milenario, como bien registra E. R. Curtius. No podemos huir al carácter reflexivo de la literatura, que siempre nos provoca desde su circularidad infinita.

III.4. La naturaleza del cambio en literatura

La especulación acerca de los *loci* pone sobre el tapete el problema general de la naturaleza del cambio en literatura, porque si bien uno de los rasgos constitutivos de los tópicos es la repetición, también lo es, paradójicamente, el impulso a la modificación, que asegura el avance. Como recuerda P. Zumthor, la tradición imprime sus huellas en la índole errática de los clichés. Se revela como siempre en una dialéctica de pasividad y reactividad, ya que la fórmula puede remedarse mecánicamente, pero también estimula desarrollos conceptuales inéditos (Zumthor, 1971: 354 y ss.). El lugar común en la pluma de un escritor concreto se concierta con los dictados de una obra singular, pero a su vez es marca indeleble de la inercia de la escritura, dualidad que constituye una de las grandes opciones con las que el crítico se enfrenta (Guillén, 1985: 17). Para adentrarse en los *topoi* se abren muchas sendas, consecuencia de la importancia del asunto. Una de las veredas descubre el proceso creativo y no sólo la "tramoya" y los "lunares postizos" de los que hablaba E. A. Poe en la *Filosofía de la composición*, sino los mecanismos, el "taller del hechicero", según Aníbal Núñez. Por otro lado, los distintos autores ante un lugar común optan por diferentes soluciones, pero sin libertad absoluta, como bien señalaba R. Barthes en *El grado cero de la escritura*: "Las palabras tienen una memoria segunda que

se prolonga misteriosamente en medio de significaciones nuevas. La escritura es precisamente ese compromiso entre una libertad y un recuerdo" (Barthes, 1967: 21)[19].

Los vocablos significan antes de latir en el texto, pero no sólo denotativamente; rebosan adherencias emotivas y volitivas. Estas connotaciones son resquicios de su memoria segunda y constituyen fuerzas siempre latentes. Los autores tiran de ellas para cargar de significación los textos y conseguir la densidad informativa que los dote de una fijeza y literalidad que la fusión inexcusable de sus componentes asegura. Con ello los mensajes literarios se alejan de los normales, destinados a perecer. Señala G. Steiner en el bellísimo artículo titulado "El silencio y los poetas": "El poeta ha hecho del habla un dique contra el olvido y los dientes agudos de la muerte pierden el filo ante sus palabras" (Steiner, 1982: 65). Además, determinadas voces cuentan con un bagaje literario muy lato (recordemos la serie de *vincula amoris* en el petrarquismo, los ojos como vehículos del sentimiento en corrientes neoplatónicas, las múltiples catacresis, etc.) que revierte en usos posteriores. El escritor nuevo juega con la conciencia literaria y amplía la hipotética falta de libertad.

Como decimos, el tópico refleja la paradoja repetición-variedad. Si atendemos a la génesis, la identidad de cada lugar común se fragua por un incesante ir y venir de un autor a otro, de un tiempo a otro diferente. El escritor deja su impronta al recibirlo, pues en el ansia por lograr que la "palabra sea la cosa misma / creada por mi alma nuevamente" (según idea de Juan Ramón) va esparciendo indicios de su concepción vital y estética. El pensamiento desgajado del estructuralismo francés (R. Barthes, M. Foucault) y la filosofía del lenguaje (Wittgenstein) nos han

---

[19] G. Steiner insiste: "Una cosa es clara, el lenguaje sólo entra en acción asociado al factor tiempo. Ninguna forma semántica es atemporal. Y cuando usamos una palabra despertamos la resonancia de toda su historia previa" (Steiner, 1981: 40). El asunto preocupa tanto a los creadores que llega a ser motivo poético. Léanse "Como una invitación o una súplica" de J. Á. Valente, los poemas visuales de *Ardicia* de José Miguel Ullán, y "La luna" de F. Benítez Reyes, poetas alineados en estéticas diferentes, pero que abordan el mismo aspecto.

recordado que las palabras arrastran memoria de voces previas, hecho que afecta al simple lenguaje de la comunicación y al del texto artístico, es decir, a los sistemas de modelización primario y secundario de Y. Lotman. Esta capacidad de recolectar lo ya tocado brilla en el tópico que, modulado sorprendentemente, salta las barreras del anquilosamiento e insufla un dinamismo que a veces desemboca en la belleza. Para E. Lledó, la palabra escrita anhela cuajarse de contenidos, portar legado, para guarecerse de la ausencia de situación comunicativa, de los múltiples gestos, tonos y modulaciones de la voz que orientan certeramente la significación en la oralidad. Creo que el tópico a veces cumple esta función de preservar la memoria, puesto que es elemento *fijo* del sistema, y a su vez constituye una de las bases de la recreación literaria del lenguaje. Citemos las hermosas frases de E. Lledó:

> La fluidez y las perspectivas del discurso escrito, sumido en el tiempo de la soledad, son diferentes de la inmediatez y las urgencias del discurso hablado, estimulado en el tiempo de la compañía, en la instancia de la inmediata temporalidad. El discurso sosegado del que va a salir lo que acabará llamándose literatura presenta ya en su entramado mismo unos elementos recreados, precisamente, en un espacio teórico sin interlocutores presentes; pero apuntando, sin embargo, hacia un horizonte de posibles presencias, de inauditos diálogos. Por esta misma ausencia de inmediatos oyentes, la obra escrita, y en ella su lenguaje, se modula *literariamente*. Un lenguaje más rico, más recreado y elaborado, intenta sustituir todas las ausencias que provoca la desaparición del tiempo inmediato del diálogo, y la irreparable distorsión que comporta una palabra a la que nunca sabremos *quién* y *desde dónde* se le va a prestar oído (Lledó, 1992: 422).

En *Entre lo uno y lo diverso* C. Guillén señala la condición pasiva y activa del tema, la capacidad de ser aliciente e integrador por una parte, y objeto de modificación por otra. Es aliciente porque el escritor recibe unos contenidos ya trabajados; es integrador porque el tópico sitúa en una determinada institución a los textos. Por ejemplo, en las novelas decimonónicas de protagonista femenino, conviven técni-

cas, motivos narrativos y tópicos comunes (mujer adúltera, lucha entre la búsqueda de identidad y el mundo que la rodea), pero, claro está, no se echan de menos adecuaciones peculiares. Ana Karenina no se comporta siempre como Ana Ozores, ni tienen mucho que ver entre sí el conde Vronsky y Álvaro Mesía, aunque compartan la función de vértices del triángulo amoroso. No obstante, es erróneo rechazar de plano lo equivalente, porque, como afirma Claudio Guillén:

> Todos los temas –hasta el amor y la muerte– se fragmentan y subdividen. La costumbre, la reiteración, el retorno cíclico ceden el paso al cambio. Cambian no sólo las formas, las palabras y las individualidades sino lo que los hombres y las mujeres sienten, valoran y declaran. ¿Pero hastá qué punto?
>
> Si la mudanza de formas y emociones fuera total, ningún elemento, nacional o supranacional, resistiría al transcurso del tiempo –ni la comedia, ni la tragedia, ni el ritmo, ni la rima, ni el río, ni la flor, ni el tema mismo de la muerte– y toda universalidad sería efímera y engañosa. Tan sólo el cambio sería universal. Hipótesis infructuosa, desde luego, melodramática y destructora, puesto que equivale a la disolución del objeto de estudio, que es la poesía, y de nuestra capacidad para percibirla. Extremo que rehusamos, conscientemente o no, siempre que hablamos de ella, apelando a un sustrato de sentido, con motivo de Lorca, de Shakespeare o de Safo (Guillén, 1985: 31).

Encarar el lugar común según la antítesis repetición / variedad permite una perspectiva genética que descubre cómo se ha ido consolidando el cliché y sopesar las causas de los cambios, porque, como recuerda R. Trousson, es interesante mostrar el modo en el que un argumento o un motivo han ido experimentando cambios, pero es más importante indagar en las razones de dichas modificaciones (Trousson en Naupert, 2003: 87-101). Igualmente se aclara el fenómeno de la recepción (el tópico es señal de reconocimiento de un legado), que tanto auge cobró en la Teoría de la Literatura posterior a la Escuela de Constanza. Señala A. García Berrio:

> El significado literario vive y se reforma en la *tradición* múltiple ininterrumpida. El sentido atribuido por cada acto de lectura a una obra está directamente influido por la multiplicidad de ejemplos de recepción simultáneos y anteriores. De tal manera, incluso, que se hace necesario hablar de lecturas o patrones de edad. [...] Y esto es aún más evidente en términos de patrones del *gusto*, relativos a la configuración del *significado estético* aportado por determinadas épocas o edades, como la romántica o la positivista.
>
> Es por tanto una evidencia razonable adoptar el punto de vista pragmático-receptivo en la constitución y atribución del significado conceptual y estético de unos textos, como los literarios, tan especialmente abiertos a la tradición de lecturas y dependientes de ella (García Berrio, 1989: 185).

Aplicando estas ideas al tópico, es sugestiva la observación de éste como llave hermenéutica. Por otra parte, para A. García Berrio el cliché es un integrante del sistema cultural establecido que no limita la invención. Aduce:

> En todo caso, la reflexión sobre el sistema teórico de la tópica literaria profundiza el decisivo valor del espacio literario que concurre en cada aportación singular, gestado entre los paradigmas convencionales recibidos y la afirmación individual modificadora (García Berrio, 1989: 305).

La tensión entre lo gastado y lo genuino, entre el empleo corrosivo y lo turgente, entre lo arquetípico y lo arbitrario, le lleva a la dilogía entre lo *convencional negativo* que restringe las iniciativas de novedad poética, y lo *convencional positivo* que se define en términos de intuición tradicional del marco de reglas y paradigmas sobre lo literario y lo poético (García Berrio, 1989: 305).

III.5. Tópicos e ideas estéticas. Mímesis y originalidad. La Intertextualidad

Como acabamos de recordar, los escritores se ven condicionados por los fardos semánticos adheridos a los vocablos y por coordenadas más generales, como la idea de arte

de su época. Es verdad de Perogrullo que incluso los más revolucionarios, cuando toman la pluma no se sustraen a su momento histórico y estético y ello provoca lo que H. Bloom ha llamado la "anxiety of influence" (Bloom, 1995). Lope de Vega, por ejemplo, al perfilar la Comedia Nueva no es impermeable a las concepciones teatrales precedentes, que ensalzaban el decoro, cierta distribución de personajes, determinados metros, etc. Con un donaire que cala incluso la escritura reflexiva lo manifiesta en *El arte de hacer comedias*. El concepto de mímesis, muy operativo sobre todo en tendencias clasicistas, afecta al tópico sea cual sea el período en que se inscriba (López Martínez, 2003: 45-53).

La teoría mimética del arte se remonta a los griegos, para quienes los artistas no crean, sino que imitan la realidad y buscan las reglas imprescindibles para lograr belleza; una vez descubiertas, los demás las reproducen. Llegaron a predominar el tradicionalismo y la fidelidad a las normas hasta tal punto que a veces toda innovación hirió como un atentado (Tatarkiewicz, 1976: 123). En el Renacimiento, esta herencia se perfila con la mezcla de otra parcialmente contraria que, teniendo como portavoz a M. Ficino, hunde sus raíces en el neoplatonismo y en el helenismo. Aboga por la valoración de la creatividad, por la oposición a las doctrinas, por la individualidad e imaginación. G. B. Alberti o L. da Vinci defienden, en consecuencia, que crear no se reduce a la condición de arte sobrenatural, totalmente apegado al individuo, ni a copiar meros cánones; admiten la existencia de "leyes que se cumplen por naturaleza", que tienen que ver normalmente con la armonía, pero sin carácter férreo. Siglos más tarde, Juan Ramón Jiménez no se aleja conceptualmente al conjugar ambos polos en este aforismo: "No puede haber personalidad sin tradición" (Jiménez, 1990, nº 3636)[20].

Las anteriores apreciaciones provienen de Occidente, pero en otras culturas como las dominadas por el Islam la

---

[20] Para consultar testimonios sobre la importancia en el Renacimiento y en el Barroco de la mímesis de los clásicos y de los escritores que se consideran autoridad, véase el capítulo IV de mi libro *Los clásicos de los Siglos de Oro y la inspiración poética* (López Martínez, 2003: 45-53).

originalidad casi no se considera o se mide con distintos parámetros, como tendremos ocasión de comprobar en los testimonios andalusíes que portan el tópico de la luz-arma. E. García Gómez es claro en este sentido cuando afirma:

> Cosa bien sabida es que esta virtud, si por tal se tiene, no es muy propia de la poesía árabe. Mientras las letras occidentales padecen con frecuente periodicidad violentos terremotos estéticos que alteran por completo su fisonomía, la poesía árabe, desde el Islam, sufre apenas leves sacudidas sísmicas, ligeros desplazamientos espirituales que no llegan a quebrar el armazón de una técnica intangible. Mucha mayor libertad tuvo en campos anteislámicos en el ancho teatro del desierto, y ofreció allí amplísimo campo para el desarrollo de particularidades individuales, y, sin embargo, incluso en aquellos tiempos, Antara Saddad al-Absi empezaba su famosa *Qasida mullaqa* diciendo: "¿Han dejado los poetas algo por remendar...?" (García Gómez, 1959: 223).

Sea como fuere, siempre se han escuchado réplicas de escritores que se sienten esquilmados hacia una mímesis abusiva y entendida *sensu lato*. Marcial denunciaba ya a Fidentino aduciendo con malevolencia que el verso robado "resalta risible" cual "negro cuervo entre los cisnes de Leda cuando por casualidad se extravía en las riberas del Caístro" (Marcial: nº 53)[21]; Lope de Vega en las *Rimas* arremete contra los "poetas legos romanzados" a quienes piropea tildándolos de "cenofantos mamacutos, soberbios y engañados" porque son pésimos imitadores. Con un juego de palabras sobre el apellido del noble poeta granadino, les acusa de afectos a lo "hurtado", pese a no ser Mendozas. Desde las preceptivas también se lanzan condenas; Juan de la Cueva en su *Exemplar poético* alega:

> El propio nombre inoro que se debe
> a'quél que agenas obras conocidas
> de otros aures aplicar se atreve,

21 Véanse también los epigramas 52, 66 y 72.

i con dos o tres sílabas movidas
i con una dición de su lugar trocada,
las da en su nombre para ser leídas.

El qu'esto haze i no repara en nada
i de agenos trabajos se aprovecha,
haze lo que la esponja en agua echada,

que, tomada en la mano, si s'estrecha,
da el umor propio que tenía cogido,
sin dar cosa (aunque da) de su cosecha.

Con un salto temporal, actualmente son sonadas ciertas demandas judiciales a quienes atentan contra la propiedad intelectual, como las imputadas a C. J. Cela. Ayer mismo (y hablo de fecha real de la redacción de estas páginas: 22 de marzo de 2004) Juan Bonilla en el periódico *El Mundo* comentaba la noticia de que un reportero alemán "decía haber descubierto el texto de un oscuro escritor (Heinz von Lichtberg) a quien Nabokov fusiló un relato de 18 páginas para con él alumbrar una de las novelas más hermosas del siglo XX". Con bastante duende en el símil, para J. Bonilla esto es "como acusar al océano Atlántico de plagiar a un charco del pleistoceno", pero muestra el "morbo" que siempre causa la desconfianza sobre la supuesta originalidad y el daño hacia la reputación del ilustre. No sin razón argumentaba N. Frye:

> En nuestros días, el elemento convencional de la literatura está cuidadosamente disimulado bajo una ley de derechos de autor que pretende que toda obra de arte es una invención lo suficientemente característica como para recibir patente. [...] Demostrar la deuda de A con B es simple erudición si ha muerto A, pero una prueba de delincuencia moral si A está vivo (Frye, 1977: 131).

El individualismo romántico del siglo XIX y el culto al yo diferenciado de la vanguardia del XX propusieron la originalidad como invención casi *ex nihilo,* algo que desgarraba la mímesis clásica. Desde este punto de vista, es adecuada la siguiente máxima de Hofmannsthal: "¿Dónde radican la

estupidez de los listos y la pesadez de los refinados? En un placer desmesurado de imitación" (Hofmannsthal: 101). No nos conmociona la proclama "Bengalas" del vanguardista Guillermo de Torre, donde defiende que para apartarse de lo trillado es indispensable cambiar la realidad que ha de imitarse. Las resonancias del espléndido manifiesto "Non serviam" de Huidobro son audibles: "Arte nuevo, medios expresionales nuevos, y ¿temas...? Entre la máquina y la rosa, como leit-motivs sugeridores, yo prefiero la primera" (*apud* Brihuegas, 1982: 111)[22].

Trasladando estos conceptos al dominio de los tópicos, se abre una amplia gama de acercamientos a un material primitivo que van desde la traducción libre hasta la que conserva un vago eco de la voz antigua, pasando por copias parciales de estructuras, ordenaciones a voluntad y recreaciones al gusto. Algunos casos demuestran que la permisividad en la copia es tal en siglos pasados que desde la perspectiva contemporánea se tacharía de plagio. No pierde un ápice de tersura la composición más cercana al arquetipo codificado de manera canónica si consigue mayor armonía en el resultado[23].

---

[22] Siempre ha habido reacciones críticas ante presupuestos que renuncian a la tradición. N. Frye escribe: "Apenas si es posible aceptar una vision crítica que confunde lo original con lo aborigen e imagine que un poeta creador se sienta a la mesa con un lápiz y unas cuartillas en blanco y termina produciendo un nuevo poema en un acto de creación *ex nihilo*. Los seres humanos no crean de esa manera. Del mismo modo que un nuevo descubrimiento científico manifiesta algo que ya estaba latente en el orden de la naturaleza y, al mismo tiempo, se encuentra lógicamente relacionado con la estructura total de la ciencia existente, así el nuevo poema manifiesta algo que ya estaba latente en el orden de las palabras. La literatura puede tener vida, realidad, experiencia, naturaleza, verdad imaginativa, condiciones sociales, o lo que se quiera, como *contenido*; pero la literatura misma no consiste en esas cosas. La poesía sólo puede hacerse con otros poemas; las novelas con otras novelas. La literatura se conforma a sí misma y no es conformada desde fuera: las *formas* de la literatura no pueden existir fuera de la literatura, del mismo modo en que las formas de la sonata, de la fuga y del rondó no pueden existir fuera de la música" (Frye, 1977: 132).

[23] De todas formas, es bastante común aceptar que el logro consiste en la variación impresa en el tópico o su colocación en lugar inédito haciendo que su función constructiva cambie. Aunque de alcance gene-

Ante el rostro de Jano bifronte de los tópicos, ciertos autores se escandalizan por la mímesis y rompen con energía. Suele evidenciarse especialmente en el Barroco y en movimientos que propugnan la exageración, el retorcimiento, la alternativa como solución de continuidad. La *variatio* se percibe con mayor nitidez cuando el tópico resuena como *bajo obstinato* o acorde sobre el que se van sucediendo variaciones armónicas. Dadas estas premisas, tampoco sorprende que los lugares comunes inviertan su sentido al emigrar a otra partitura; me refiero a operaciones tan conocidas como el trasvase de *loci* habituales en tema religioso hacia lo profano y a la inversa. Basta sólo con mirar a vista de pájaro las versiones de Garcilaso a lo divino en los siglos XVI y XVII. Para botón de muestra, recordemos el estupendo soneto de las *Rimas sacras* donde Lope de Vega, sobre el cañamazo del intertexto del toledano, se arrepiente por sus quehaceres un tanto disolutos. Como su movida biografía de clérigo y amante nos confirma, estos propósitos de enmienda y consagración a Dios a veces se quedaron sólo en buenas intenciones. El Fénix comienza con endecasílbos literales de Garcilaso que engendraron, por copias mil, un verdadero paradigma, pero que a su vez estaban inspirados en el soneto CXXII de Petrarca, quien se dolía diciendo: "ma quando aven ch'al mio stato ripensi"[24]. Con *contrafacta*, Lope escribe: "Cuando me paro a contemplar mi estado / y a ver los pasos por donde he venido, / me espanto de que un hombre tan perdido / a conocer su error haya llegado". Por otra parte, las múltiples lecturas del Padre

---

ral, ilustrativas resultan las palabras de Maupassant: "No es en absoluto necesario el vocabulario extraño, complicado, numeroso e ininteligible que se nos impone hoy día bajo el nombre de escritura artística para fijar todos los matices del pensamiento. Pero hay que discernir con extrema lucidez todas las modificaciones del valor de una palabra, según el lugar que ocupa. Usemos menos nombres, verbos y adjetivos con sentido casi inalcanzable y utilicemos frases diferentes, diversamente construidas, cortadas con ingenio, llenas de sonoridad y de ritmos sabios" (*apud* Hofmannsthal, 1991: 141).

[24] Petrarca repite este verso casi literalmente también en el poema XXXCVIII, prueba del continuo ir y venir del gran poeta sobre los materiales que perfila.

Nuestro en clave amorosa que menudean en el folklore asientan la orientación de lo sacro a lo profano. Muy divulgada en el Valle del Jerte es una oración que se abre así: "Padre Nuestro que estás en el cielo, / qué bien se compone mi morena el pelo". Cualquiera que sea la brújula, las palabras conservadas modifican su tratamiento al amoldarse a un tema nuevo.

Dentro de los acercamientos por mímesis sobresale la intertextualidad, vocablo que desde su acuñación por J. Kristeva ha gozado de excelente salud en muy diferentes plumas, pero que quizá por ello ha cambiado notablemente su perímetro semántico. Designa tanto a factores que hacen depender el uso adecuado de un texto del conocimiento que se tenga de otros anteriores, hasta referencias explícitas de textos previos en uno terminal (Martínez Fernández, 2001). Si admitimos una definición restrictiva como la de G. Genette, que ve la intertextualidad como "la presencia efectiva de un texto en otro" (Genette, 1989: 10), no encuadraremos limpios de prejuicios el tópico en el territorio intertextual. Es cierto que la modulación de un lugar común puede recordar de manera evidentísima a otro anterior y portar marcas explícitas, pero no creo que el mecanismo de citación directa sea el esencial en el devenir de la tópica.

Decía más arriba que la acuñación del lugar común se asemeja a la construcción de los esquemas y clichés del folklore, tal vez porque ambos nadan en la tradición. El tópico, como hemos dicho hasta el hastío, vive en la proyección de unas obras en otras, guarda esencia de empleos previos e incluso reproduce cauces formales, pero no siempre remite literalmente a textos concretos. Al pertenecer a la comunidad, no precisa unas señales indelebles de la individualidad del autor que lo inserta en su poema, relato o diálogo dramático. Es más, si las porta, el nuevo artista recibe el *topos* como forja personal de otro escritor que ahora toma prestada. Considero el proceder del tópico más cercano a lo que G. Genette denomina *hipertextualidad*[25], aunque para el caso

[25] La definición de Genette es la siguiente: "Entiendo por ello toda relación que un texto B, que llamaré hipertexto, a un texto anterior A, al que llamaré hipotexto, en el que se injerta de una manera que no es el comentario" (Genette, 1989: 14).

de la tópica evidentemente el hipertexto (texto último) no conduce a un único hipotexto (texto previo), sino a un paradigma. T. Todorov distingue dos tipos de relaciones entre las secuencias que albergan el tópico: las regidas por el principio *cuantitativo*, que marcan la dirección en que un texto remite a otro, y las dominadas por el principio *cualitativo*, es decir, las que designan la finalidad del intertexto (parodias, elogios, estilizaciones...). Este último vector es básico para entender la función en el párrafo o el verso (Todorov, 1981: 69).

Se me viene a la cabeza un ejemplo curioso y no exento de complicaciones de tópico que no lleva por intertextualidad genettiana a un empleo anterior. Y todo ello pese a que ofrece tangibles *rapports de faits* y un juego de alusiones a estilemas de una obra precedente. Creo haber instalado en la categoría de *longue durée* el *locus* de la vida como río, por su índole ancestral y universalista. Ahora bien, en la lírica española el receptor que se topa con él suele evocar un punto climático: las *Coplas* de Jorge Manrique. Como se trata de un lector de poesía –especimen sumamente raro–, la afición a la materia se le presupone. Por esto y por la divulgación con la melodía de J. M. Serrat, probablemente recuerde los famosísimos versos finales del "Retrato" machadiano en los que don Antonio, con imágenes náuticas, augura su último viaje en la nave que nunca ha de tornar. Es bien conocido que los poetas de postguerra tomaron a Machado como insignia, y de ahí los homenajes ante la tumba de Colliure y actos laudatorios diversos. Y también es palpable la huella en la obra de los miembros de la generación. Blas de Otero escribe "¿Yo entre álamos y ríos?", poema que porta en el título también el árbol inmortalizado por A. Machado, y hacia la obra de éste parece orientar la lectura. Veamos:

Estáte tranquilo. No importa que sientas frío
en el alma. Debes estar tranquilo,
y dormir. Y por la mañana, te levantas temprano y te vas a ver
el río,
debes mirarlo sin prisa, dejarlo pasar, sin preocuparte lo más
mínimo

de que el tiempo pase, como si fueras un niño
horriblemente maltratado por la vida; pero no importa, siempre hay un sitio
tranquilo, con algun álamo que tiembla si silba un pajarillo
y tú le ves entre las leves hojas, dichoso, felicísimo,
ahora mismo le estás viendo silbar, saltar, volar por el aire limpio,
y..., por qué lloras, si es verdad lo que te he dicho,
anda, ve a dormir, y mañana iremos a ver de verdad el río
y a dudar de que soñaste con él, mi pobre amigo.

Como gustaba a A. Machado, a F. Pessoa y a Juan Ramón Jiménez, el sujeto lírico se desdobla en un *tú* al que interpela. Ya Ch. Baudelaire en "Les foules" de sus *Petits poèmes en prose* había profetizado: "Le poëte jout de cet incomparable privilége, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui". En el poema de Blas de Otero, el yo pretende calmar el insomnio de la segunda persona, fruto de un malestar espiritual (recuérdese el poema inicial de *Hijos de la ira*), aconsejándole que salga al exterior y mire la naturaleza con ojos nuevos, "como un niño", borrando cualquier asomo de congoja. Esta interpretación sería apta si el enérgico contraste del verso encabalgado, *trompe l'oeil* tan genuino de Blas de Otero, no dibujara a ese niño "horriblemente maltratado por la vida". Se reconstruye un *locus amoenus* con el río que se contemplará, el "sitio tranquilo", el pájaro que canta, las hojas de los árboles... En la última fase vuelve el tiempo inicial y con él la pesadilla nocturna. El *tú* llora, pues todo lo anterior es un sueño que desea cumplir, siguiendo los hilos machadianos con la realidad. La circularidad del poema siembra las suspicacias de que realmente sea fiable la felicidad venidera. Acaba el texto con dudas, sueños y "mi pobre amigo" –*alter ego* del yo–, es decir, registra sin pudor el idiolecto del autor de *Campos de Castilla*. Desde aquí –y desde el valor general del tópico–, el río y el paisaje ameno que lo circunda no representan un mero entorno hermoso que rebaje la inquietud de un compañero. Figuran la íntima reflexión sobre la vida que se escapa inexorablemente y la imposibilidad, ni siquiera en el ensueño, de confortarse con la supuesta belleza exterior. Aun en medio de tal amalga-

ma de hitos machadianos, no afirmaría sin escrúpulos que la vida-río es intertexto. Resuena el eco de los versos del sevillano, y más en tal contexto, pero sin marcas formales que aseguren la filiación; por ello, el poema remite a una herencia más lata.

Las maneras en que el tópico se instala son tan proteicas que a veces rizan el rizo. Tirando por la calle de en medio, el tópico es sin ambages intertextual si se embute en una cita. Así sucede en la novela *Del amor y otros demonios* de Gabriel García Márquez. Cuando Cayetano Delaura recita ante su amada, Sierva María de Todos los Ángeles, versos de su supuesto ascendiente Garcilaso de la Vega, si éstos van entretejidos de clichés, pasan a la narración, pero ya repletos del sentido tradicional y del que prohijan en el nuevo entorno (Molina, 2000: 77-86; Montes, 1988: 1079-1085). Algunos párrafos son elocuentes por el peculiar dejo metaliterario:

> El pánico había sido reemplazado por la zozobra del corazón. Delaura no tenía sosiego, hacía las cosas de cualquier modo, flotaba, hasta la hora feliz en que huía del hospital para ver a Sierva María. Llegaba jadeando a la celda ensopado por las lluvias perpetuas, y ella lo esperaba con tal ansiedad que la sola sonrisa de él le devolvía el aliento. Una noche fue ella quien tomó la iniciativa con los versos que aprendía de tanto oírlos. *Cuando me paro a contemplar mi estado y a ver los pasos por do me has traído*, recitó. Y preguntó con picardía:
>
> ¿Cómo sigue?
>
> *Yo acabaré, que me entregué sin arte a quien sabrá perderme y acabarme*, dijo él.
>
> Ella lo repitió con la misma ternura, y continuaron así hasta el final del libro, saltando versos, pervirtiendo y tergiversando los sonetos por conveniencia, jugueteando con ellos a su antojo con un dominio de dueños.

Para Garcilaso, el *iter vitae* está nimbado de periplo amoroso, pero aquí se individualiza en los acercamientos afectivos de este clérigo exorcista y la niña mordida por el perro rabioso. *Perderme* es una dilogía petrarquista que une la desorientación vital y el sumo enamoramiento, una silepsis que según mis atisbos constituye un recurso de época. *Y aca-*

barme lleva al lugar común de la muerte de amor como hipérbole del cariño. Ahora bien, el párrafo del colombiano rebosa connotaciones eróticas que laten en estos verbos y en *me entregué,* y que el contexto solidifica.

J. M. Pozuelo Yvancos establece unos peculiares nexos entre el fenómeno intertextual y el tópico. En concreto, para explicar la poesía de Quevedo escribe:

> El principio metodológico más importante a tener en cuenta en el análisis de la poesía de Quevedo (y de toda la poesía áurea) es la solidaridad entre ciertos temas y lo que podríamos llamar "formas de la invención", entendiendo formas como "lugares habitados", signos o imágenes que ya han sido construidos por la tradición temática anterior, de modo que los sistemas de ideas no afluyen al poema como "ideas" sino como analogías conscientemente estructuradas al modo de metonimias culturales. La *inventio* de ese modo, como caudal de tópica, no es un lugar donde habitan ideas tradicionales, según la crítica viene asumiendo con frecuencia, sino espacios formales cuya eficacia radica en la interdependencia entre el esquema de significación y la contigüidad o metonimia cultural que la provoca a partir de formas ya realizadas previamente. De ese modo una metonimia en la poesía clásica no la construye el lector por aplicación del código lingüístico o de su competencia idiomática, sino por la aplicación de otra competencia superpuesta: la del lector de la poesía y prosa clásicas. El tropo clásico es siempre intertextual, pues la asociación que permite la *inmutatio verborum* es una concurrencia de textos previos. El tropo clásico es de ese modo la reconstrucción de una intertextualidad implícita (Pozuelo Yvancos, 1999: 120).

El profesor murciano defiende el sustrato retórico del tópico como almacén de ideas que fluyen y adoptan caracteres externos prefijados. Subraya la argamasa entre significado e ingrediente formal que es clave para la identidad del lugar común. Resulta perspicaz la visión de tópico como *metonimia cultural* en tanto que actúa como la punta del iceberg de la tradición, compendio de múltiples textos virtuales. El sentido de intertextualidad implícita recuerda las famosas frases en que R. Barthes, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura,* vierte su concepto de esti-

lo como convivencia de escrituras múltiples, de pluralidad de citas. El teórico francés deslumbró a buena parte de la intelectualidad preocupada por la reflexión sobre el lenguaje con las metáforas gastronómicas de "hojaldre del discurso" o de "apariencia de cebolla" que, por otro lado, son asimismo tópicos literarios (Curtius *dixit*)[26]. En la misma línea pero desde la óptica del escritor, C. Martín Gaite en *El cuento de nunca acabar* reproduce esta anotación, uno de las pensamientos desperdigados por sus famosos cuadernos:

> ¿Esmaltar el propio texto con citas de autores? No hace falta. De sobra sabe uno lo que le debe a cada cual, y le da las gracias en sus oraciones a esos préstamos que le han fecundado. Pero el guiso es de uno; si viene a cuento, se declaran los ingredientes, pero no tiene por qué sentirse uno en la obligación de hacerlo (Martín Gaite, 1983: 329).

Susceptible de aplicarse al tópico es la peculiar idea de intertextualidad que aportan algunos representantes de la Deconstrucción. Para esta corriente, el texto no constituye una unidad delimitable y coherente; es una fracción o *injerto* de una totalidad mayor que está ausente. Propone una intertextualidad radicalizada. En el artículo titulado "El crítico como anfitrión" Hillis Miller (en Asensi, ed., 1990) plantea la tesis de que un texto remite infatigablemente a otros anteriores. Utiliza la metáfora del parasitismo ("host"), pues las palabras terminales absorben la savia previa, pero también nutren esas voces pasadas. Aunque no se hable de lugares comunes, creo que éstos se mueven bien en este postmoderno menú pues, efectivamente, reviven el patrimonio y a la vez sólo cobran nuevos sentidos por él[27].

---

26 Vid. Barthes, 1987: 69, 159.

27 Hillis Miller amplía la analogía al trabajo crítico, pues, dentro de la línea deconstruccionista que no diferencia sustancialmente texto y comentario, define la labor del estudioso en los mismos términos de "huésped", es decir, en el doble sentido etimológico de quien aloja y quien es alojado. Da un barniz de distinto tono a la vieja idea, no poco peyorativa, de que el poeta es el intérprete definitivo de su obra, mientras que el crítico actúa como parásito o esclavo, concepto rebatido cuando se admite que el estudioso tiene su propio y autónomo campo de actividad

III.6. Tópicos y contexto

Otro de los ángulos de enfoque de los tópicos dimana de su estudio en relación con el contexto, entendido éste en dos niveles: el interno a la literatura y el externo. El primero tiene en cuenta las hebras que hilvanan el texto con su paradigma y con otras obras; es el llamado por V. M. Aguiar e Silva *contexto vertical*, pues proyecta la memoria del sistema, esto es, la tradición (Aguiar e Silva, 1999: 264). El contexto externo plantea la vinculación de las obras con la realidad en tanto que reflejan "modelos de mundo", ya que son exponentes de una situación histórica, pero a su vez se erigen en esquirlas de la cultura (Trousson, 1965)[28]. Esta dualidad aclara, por ejemplo, que proliferen poemas sobre el *superbi colli* en el Renacimiento (Garcilaso, Herrera, Cetina, Medrano, Arguijo...). La abundancia se explica por la *mimesis* de los modelos ya latinos (Propercio, Petrarca en el *Africa*...), ya contemporáneos (Tasso, C. Di Rienzo, Spencer, Du Bellay...) que comparten lengua o no. Cetina traduce el famoso soneto de Castiglione "Superbi colli e voi sacre ruine" y muchos españoles lo adaptan parcialmente, lo disfrazan o se inspiran en él.

La difusión convierte a este tópico en una marca estética de época. El polifónico canto a las ruinas de Roma, Itálica, Sagunto o Mérida también se justifica por la fascinación de aquel período por el mundo clásico, cuyos vestigios desolados en campos de escombros serán punto de partida de la reflexión. El lugar común menudea en épocas de crisis como el Barroco, pues se conjuga muy bien con el

(Frye, 1977: 19). También aborda esta cuestión H. Bloom, que liga las "angustiosas" influencias a la intertextualidad e interpretación cuando habla de que todo poeta nuevo reinterpreta a los anteriores de manera fallida en una lucha en que el premio es formar parte del canon (Bloom, 1994: 18). Y no pasa de largo a P. de Man ya desde las *Alegorías de la lectura* (1979).

[28] Como señala N. Frye, "La crítica siempre tendrá dos aspectos: uno apunta hacia la estructura de la literatura y otro lo hace hacia los demás fenómenos culturales que constituyen el medio social de la misma. Juntos, se equilibran mutuamente; cuando uno se desarrolla a costa del otro, la perspectiva crítica queda desenfocada" (Frye, 1986: 23).

motivo general de la *vanitas vanitatum*, fiel exponente del desengaño (Orozco, 1947). Incluso desde la consideración del contexto externo, se abordan fenómenos históricos concretos que propician la recepción, la divulgación y el éxito. Por ejemplo, siguiendo con el encanto por las ruinas, el saqueo de Roma por las tropas del emperador Carlos V contribuyó a la difusión del soneto "Boscán, las armas y el furor de Marte" de Garcilaso y otro similar de Bernardo Tasso, compuestos en Túnez en la misma época. Por su lado, al copiar el soneto de Castiglione "Superbi colli e voi sacre ruine" en las anotaciones a Garcilaso, Herrera sentó las bases de la conquista hispánica del mencionado tópico.

Situar el *topos* en su contexto intraliterario trae fructíferas consecuencias si se atiende a lo que I. Tinianov denominaba *función constructiva*, es decir, a la posibilidad de coordinarse con el resto de elementos del mismo sistema y, en consecuencia, con el sistema entero (Tinianov en Todorov, ed., 1991: 91). Para valorar en su justa medida un lugar común concreto se hace imprescindible, pues, no olvidar la génesis, la articulación formal y la operatividad que cobran otros tópicos dentro del texto, dentro de la producción del autor e incluso dentro de labores ajenas. Por ello cuando disecciono la imagen luz-arma no me detengo sólo en la frase del libro en que reina; la examino teniendo en cuenta el párrafo, el capítulo o la estrofa, según sea cuento, novela o poema, en busca de su *función constructiva*, tan importante que puede alterar la entidad del hecho literario. Como tendremos ocasión de comprobar, lo que para un escritor es una simple metáfora con un valor casi ornamental, para otro llega a ser un verdadero *leit-motiv*.

El desconocimiento del entorno intraliterario es síntoma de miopía ante los fenómenos con peligro de ceguera si se omite la situación histórica, estrechamente adherida al primero como han apuntado la Sociocrítica y la Sociología de la Literatura y como se ha defendido modernamente (Sánchez Trigueros, 1996)[29]. A pesar de los cargos inma-

---

[29] J. C. Mainer defiende la vuelta a la historia como herramienta para poder interpretar el texto, ante las propuestas de "muerte de autor" de

nentistas vertidos sobre el Formalismo ruso, I. Tinianov en su conocido artículo titulado "Sobre la evolución literaria" instaba: "Si estudiamos la evolución limitándonos a la serie literaria previamente aislada, tropezamos en cada momento con las series vecinas, culturales, sociales, existenciales en el vasto sentido del término, y en consecuencia nos condenamos a ser parciales". Y recordaba asimismo algo capital: "La vida social entra en correlación con la literatura ante todo por su aspecto verbal" (Tinianov en Todorov, ed., 1991: 89). Ataca el psicologismo que despeña a la crítica precedente por los abismos de errores deterministas cuando explica las obras en función de las condiciones de la vida de los autores. Desemboca I. Tinianov en la ardua cuestión de las influencias que, para él, manan de la propia literatura, más que del campo personal, psicológico o social[30].

En una dirección similar se pronuncia Claudio Guillén cuando, sin restar valor a las "precondiciones" sociales en

---

las escuelas que defienden la interpretación libre (*intentio lectoris*) y ante la rigidez de las que buscan la *intentio operis*. En el capítulo 1 ("En favor de la interpretación") de *Historia, literatura y sociedad* se plantea las diferentes lecturas que pueden tener las obras según las épocas. A veces, dice, es tan válida la actual como las anteriores y más en el caso de autores que las toman desde su propio tiempo. Revisa las teorías de la interpretación para preguntarse hasta qué punto es lícito dejar libertad al autor (originalidad) y no a la interpretación del receptor. Su propuesta es que hoy, para salir del inmanentismo de los años 50-70, hay que volver a la historia, situar los textos en su tiempo. Si F. Lázaro Carreter o U. Eco defienden la filología como arma para desvelar la *intentio auctoris*, Mainer ve importante también la *intentio operis* y apela a la investigación en la época del texto para averiguar las dos *intenciones*.

30 Desde la Semiología también se ha llamado la atención, obviamente, sobre la importancia del contexto intraliterario. A C. Segre corresponden estas palabras: "Por otra parte, la estructura de la obra no puede entenderse totalmente prescindiendo del contexto. Si la obra literaria es un gran sintagma, entonces le puede llegar luz desde el paradigma, más bien desde los paradigmas a los que sus elementos se refieren. Si ésta produce significado, *in praesentia*, por la interacción de sus partes, el conjunto y el valor de los significados está también determinado, *in absentia*, por su pertenencia a un sistema semiótico coevo. Si la obra de arte proporciona *un algo más* de información, es en relación a la información total del sistema de la cultura. En realidad, todas las estructuras literarias son estructuras implicantes, es decir, se ilustran mutuamente una con la otra, y la única interpretación posible es de tipo contrastivo" (Segre, 1990: 23).

las obras, aduce que no es raro que las analogías entre fenómenos literarios de culturas alejadas sean mayores que las existentes entre las sociedades en las que fructifican. Recurre a la novela picaresca española y a las narraciones japonesas de Saikaku Ihara del siglo XVII, más relacionadas entre sí que nuestra historia y la nipona de aquella época (Guillén, 1985: 120). También N. Frye en *El camino crítico*, cuyo subtítulo es *Ensayo sobre el contexto social de la Crítica Literaria*, proponía adentrarse en el significado que se descubre en las obras literarias por su localización en la literatura misma, denunciando la fe exclusiva en el significado del discurso intencional ordinario (Frye, 1986: 14-15)[31].

Para A. García Berrio, obviar las obras que rodean a una obra concreta y omitir los fenómenos externos "condena todo análisis individual del texto a simplificaciones e ignorancias muy lamentables" (García Berrio, 1989: 306-307), a la vez que imposibilita los juicios de valor. En cada momento estético hay preferencias por temas y estructuras, que en conjunto organizan una especie de *estilemas* o señas de identidad de los movimientos artísticos y abren la interpretación de los llamados *códigos estéticos* (Aguiar e Silva, 1999: 104). Por ejemplo, respecto a un libro modernista, piénsese en el simbolismo de las horas del día equiparadas a las edades del hombre que inunda los primeros poemas de Juan Ramón Jiménez, de Antonio Machado o de Villaespesa.

El ensamblaje de tópicos y otras convenciones engendra la *serie literaria*[32]. El estudio del cliché en una determinada

---

[31] F. Lázaro Carreter distingue entre *significación* del poema visto como signo (lo que las palabras y oraciones quieren decir) y *sentido* (interpretación del poema). "Estos dos cifrados no son sucesivos, sino simultáneos, y hasta es el segundo el que subordina jerárquicamente al primero, imponiéndole las transgresiones que caracterizan al discurso poético. Hasta tal punto lo subordina, que, como el propio Lotman ha escrito en otro lugar, el hecho de que el lenguaje del poema se aproxime a las normas del lenguaje práctico puede ser fuente del efecto artístico" (Lázaro, 1990: 25).

[32] El Formalismo ruso, a pesar de ser criticado por inmanentista, ya había llamado la atención sobre la importancia de la serie estética. Para uno de sus mejores estudiosos de esta escuela, V. Erlich, "Si la literatura es un sistema de signos, organizado para ser perceptible, es necesario definir para cada período o tipo de literatura el principio formador, la

novela o poema nos ayuda a conocer el contexto intraliterario, las restantes obras de la serie, además de informar sobre la interrelación artística, y sobre los lazos con estéticas de otras épocas y con los sucesos que subyacen. Nada es estático, y el flujo de las ideas corre parejo al discurrir histórico. Por ejemplo, las mutilaciones en pintura, en poesía, en cine y en híbridos como los *cadavrès exquis* llegan a convertirse por su abundancia en estilemas del Surrealismo. Iconizan al hombre en crisis, roto, que desembocará en la trágica Guerra Civil española y posteriormente en la II Guerra Mundial. Recuérdense especímenes tan conocidos como los cuadros "El espectro del sex-appeal", "Premonición de la guerra" o "La invención de los monstruos" de S. Dalí. En el terreno literario, abunda lo cruento o lo destruido en algunos poemas de *Sermones y moradas* ("Elegías") o *Sobre los ángeles* ("Los ángeles muertos") de R. Alberti. No se olviden verdaderos fetiches cinematográficos como el ojo seccionado de *Un chien andalou* de L. Buñuel. La serie literaria suele acotarse temporalmente, pero no siempre, porque como Guadiana resurge con el tiempo.

V. M. Aguiar e Silva acentúa la importancia del código literario en dos niveles. Por una parte, es un programa para los autores, ya que les proporciona instrucciones y operaciones ordenadas que les socorren para producir una determinada escritura. Por otra, el código ofrece al receptor un decálogo que le facilita la comprensión, es decir, le ayuda a reconocer e interpretar el párrafo que tiene ante sus ojos. V. M. Aguiar entiende el texto literario como un policódigo, en el que la faceta estética es muy operativa (Aguiar e Silva, 1999: 254-255). Por su parte, C. Segre desarrolla la función del receptor respecto al tópico. Dado que es un elemento archiconocido, éste abre nuevas posibilidades semánticas en los textos. La idea es sugestiva no porque defienda una *intentio lectoris*, sino por la fe en la capacidad de otros auto-

---

regla del juego estético, la serie de convenciones que ordenan el material. Frente a un objeto literario el formalista se pregunta no por qué o de qué materia ha surgido, sino cómo se ha hecho. Comenzaba a indagar no el motivo social o psíquico que conforma la obra, sino la norma estética" (Erlich, 1974).

res (que por supuesto entran en el grupo de lectores, aunque particulares) de imprimir rumbos diferentes al material que tienen ante sus ojos, pese a que éste antes haya rodado con valores convencionales. Integrando en marcos semiológicos los presupuestos de escuelas centradas en la recepción, C. Segre escribe:

> Lo que importa es mantener siempre el mensaje en la tensión entre el código del emisor y el del receptor. La aportación del código del receptor no es nada despreciable. El tiempo puede conferir a las estructuras del mensaje incrementos de significación: éste ensancha sin pausa los límites de la realidad, y por lo tanto también de la literaria. Las estructuras semióticas encierran una potencialidad infinita. No es que éstas, en una obra, se transformen; es el usuario quien percibe nuevas relaciones, nuevas perspectivas, dentro de una serie de puntos de vista que se puede considerar inagotable (Segre, 1990: 27).

Por contexto entendemos a la referencia intraliteraria (contexto estilístico de M. Riffaterre), e igualmente a la situación histórica donde surgen las obras, objeto de lo que se ha llamado "atención referencial" (Bremond, Landy, Pavel, 1995: 185). Así, una lectura del soneto quevediano "Miré los muros de la patria mía" ha de relacionarse con los otros sonetos "existenciales", con la poesía grave, con la producción general de don Francisco y con la serie del tópico *superbi colli*. Pero también hay un contexto extraliterario determinado por las circunstancias históricas en las que se entretejen otras manifestaciones culturales. El modelo de análisis en este sentido se halla en libros señeros como *La cultura del Barroco* de J. A. Maravall o los *Estudios sobre el Barroco* de E. Orozco.

El tópico se puede enraizar, pues, en el momento histórico y en los fenómenos culturales de la época. Desde esta perspectiva entramos en el ámbito de la sociología de la literatura. En *Literatura y praxis*, dentro del capítulo "El lugar común y la única palabra correcta", el escritor y crítico D. Wellershoff entiende el tópico en el sentido negativo de arquetipo desgastado y la literatura como búsqueda de la palabra correcta y huida del lugar común. Pone como ejem-

plo a Flaubert, quien escribe atacando lo anquilosado por su condición de desertor de la burguesía. Para D. Wellershoff, la crítica del lugar común en la lengua significa la crítica social (Wellershoff, 1975: 45). Esta dimensión que vincula la ficción literaria y la realidad de la que es espejo le permite plantear la literatura como medio de conocimiento y crítica del mundo. Afirma:

> La verdadera literatura, por el contrario, ya sea que elabore un material extraño o de todos los días, ataca y transforma sobre todo los esquemas habituales de la experiencia. Procura irritar al lector, quitarle la seguridad de sus prejuicios y de sus modos de acción habituales, lo hace desconfiar de lo aparentemente conocido, le da varios sentidos a lo que tiene uno, hace consciente lo inconsciente, abriéndole así nuevas posibilidades de experiencia, que tal vez sean confusas y atemorizantes, pero que también rompen la estrechez y la abstracción de la rutina de la que depende su praxis diaria (Wellershoff, 1975:14).

Modernamente se habla de *modelos de mundo* operativos en cada época, con impronta subrepticia en el tópico literario. Por otra parte, se hallan en boga los acercamientos al tópico desde una peculiar atención al contexto no ya sólo histórico, sino atendiendo a las condiciones que enmarcan y explican el desarrollo de la literatura de comunidades diferentes, por su raza o por el sexo. Me refiero a los Estudios Multiculturales y a la Crítica Feminista. Una de las ramas más veteranas de esta última ha indagado en la representación escrita de personajes y tipos femeninos, acercándose a veces a la delimitación de arquetipos que contribuyen a configurar la identidad de las mujeres.

Gozan de vigencia actual las investigaciones sobre el canon, que asimismo dan luz sobre algunas penumbras de la tópica[33]. Cada tiempo y cultura establece una serie de escritores que juzga clásicos, independientemente de que sean antiguos o contemporáneos, de que escriban en la misma lengua o en otra diferente. El canon es muy varia-

---

[33] Para los problemas del canon véanse los libros de Bloom (1994); Said (1990), y Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez (2000).

ble, porque intervienen muchos factores en la configuración de esa lista de autoridades. Algunos tienen que ver con cuestiones internas a la literatura, como el gusto de cada generación por una estética. Recordemos que la reivindicación que hace Vicente Huidobro de Rubén Darío influye en algunos jóvenes del Grupo del 27 y en los vanguardistas, que no abandonarán tal figura pese a su rechazo de la tradición inmediata. Rubén les fascina por la defensa del "arte por el arte" y la delectación en la belleza de la palabra[34]. La vigencia de gamas de tópicos en un movimiento se explica porque una estética sobrepuja a otra que los integra; pensemos también en la revisión que el Renacimiento hace de la cultura grecolatina y cómo el catálogo de tópicos amorosos de los ilustres poetas de Roma (Virgilio, Catulo, Propercio, Horacio, Ovidio...) es asumido por el código petrarquista que rebosa *servitium, vincula, iuramentum, navigium... amoris*, entre otros clichés.

Sobre el canon general, cada escritor configura uno propio por sus lecturas o por afición personal. Hablamos en sentido figurado de la *biblioteca de autor*, cuyo inventario y conocimiento es trascendente a la hora de abordar un estudio serio sobre cualquier creador. La mayoría de los grandes escritores no encajan en un entorno cultural homogéneo. Hofmannsthal tomaba prestados a Grillparzer estos ilustrativos versos que transparentan la arrogancia del escritor no acomodaticio que afirma su consciencia de posteridad: "Si mi tiempo me discute / no me importa. / Yo vengo de otros / y espero pasar a otros". Normalmente los escritores no se ciñen a una sola lengua, sino que leen también a autores foráneos, que les llegan bien por los libros, bien por haber

---

34 Vicente Huidobro en *Vientos contrarios* (1926) reclama: "Los señores que se creen representar la España moderna han tomado la moda de reírse de Rubén Darío, como si en castellano desde Góngora hasta nosotros hubiera otro poeta fuera de Rubén Darío. Los que conocemos las bases del arte y de la poesía moderna, los que podemos contarnos entre sus engendradores como Picasso, Juan Gris, yo, Pablo Gargallo (hablo de los que pueden leer a Darío en su lengua) sabemos lo que significa el poeta y por eso hablamos de él en otra forma. Los falsos modernos lo denigran. Pobre Rubén, puedes dormir tranquilo, cuando todos ellos hayan desaparecido, aún tu nombre seguirá escrito entre dos estrellas".

habitado en territorios extranjeros (Guillén, 1985: 22). Sirven de paradigma renacentistas y barrocos españoles como Garcilaso, Aldana, Hurtado de Mendoza, Argensola..., ocupados en misiones militares o diplomáticas en Italia y empapados de petrarquismo. No se olvide a románticos como Goethe, Shelley, Byron, Irving, Merimée, Blanco White..., viajeros empedernidos que se extrañan y plasman en sus escritos costumbres sorprendentes y distintos modelos de escritura. Teniendo en cuenta este avatar, es legítimo que los estudios de tópica presenten un amplio espectro de idiomas, porque fácilmente la fórmula llega por sendas dispares. Eso se acrecienta en el siglo XX y más en estos comienzos del XXI cuando se siente que la literatura es "irreductible a una tradición única" (Guillén, 1985: 34), pues la aldea global y los potentes sistemas de comunicación parecen abortar todo conato de aislamiento o más bien de involucionismo.

Quizá por deformación académica, el profesor y el estudiante imaginan la Historia de la Literatura y los escritores clásicos perfectamente alineados en filas cronológicas. No reparan en que un autor ennoblece o detesta a determinados creadores sin importarle un comino la secuencia temporal que ocupen. Ésta es una de las pegas que desde ciertos sectores comparatistas se pone a la labor de E. R. Curtius quien, según ellos, se sume en un comparatismo literario *vertical,* demasiado dependiente de las ideas de tradición y de continuidad (Stella en Gnisci, 2002: 84-86). Sin embargo, a E. R. Curtius pertenecen estas frases de desagravio *avant la lettre*:

> El *presente intemporal,* rasgo constitutivo de la literatura, implica que la literatura del pasado puede actuar siempre en la literatura de cualquier presente. Así Homero en Virgilio, Virgilio en Dante, Plutarco y Séneca en Shakespeare, Shakespeare en el *Gotz von Berlichingen* de Goethe, Eurípides en la *Ifigenia* de Racine y en la de Goethe (Curtius, 1976: 34).

Los escritores a veces están movidos por la reivindicación, en ocasiones contestataria, de un grupo hacia un creador olvidado que llega a levantarse como estandarte. Pero, según Claudio Guillén, no hay que confundir las influencias de época, más generalizadas, con las que llegan en una

fase de escritura y por gustos de grupo o estrictamente individuales (Guillén, 1985: 76). La inspiración de Lorca, la de Alberti y la de otros jóvenes se empapó de maneras de hacer gongorinas y con ellas de tópicos de vigencia barroca, que se instalaron en el idiolecto propio y evolucionaron con la integración. Léase, por ejemplo, el lorquiano "Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma" del ciclo llamado "Del amor oscuro", y se percibirá la efervescencia de lugares comunes como la equiparación de la carta y un ave, expresados con un lenguaje cercano al del vate barroco, pero vehículos de muy distintas preocupaciones. La relevancia del código culterano latente en el poema "Asesinado por el cielo" es tal que abre la interpretación de *Poeta en Nueva York,* libro crucial en las letras contemporáneas (Senabre, 2000: 47-58). Y como la gama de aproximaciones de Lorca al venero del maldicente cordobés es enorme, que el lector adivine a qué famoso romance suenan estos versos burlescos del genio barroco: "Cuando las tinieblas visten / los gatos de vellorí, / dos hombres de armas y yo / salíamos por ahí / a captivar ferreruelos / que corrían el país".

Como decíamos, el canon propio no se rige por una cronología rectilínea, ni por el valor que la comunidad confiere a determinados escritores; intervienen el gusto personal e incluso el orden en que las obras se han leído o releído. Lorca podía considerar canónico a Lope de Vega y por eso lo integraba en su repertorio de *La Barraca*; a Góngora, como he señalado; a Soto de Rojas tal y como prueba en sus conferencias, y a Fray Luis según demuestra su larga composición titulada "Soledad" (López Martínez, 2001), pero quizá no a Cervantes. En ese caso habría un desajuste entre el canon de un escritor y el del momento.

Por otra parte, los autores son veletas en las preferencias a lo largo de los años (no sólo "la donna é mobile qual piuma al vento", también otras plumas). Maestros de juventud dan risa en la madurez e incluso retornan aureolados en la edad provecta. La primera admiración que sienten Alberti, Lorca, Guillén... por Juan Ramón Jiménez impregna *Marinero en tierra, Primeros poemas* o el *Cántico* primitivo. Las reminiscencias del moguereño no dan de lado a su

peculiar tópica, ya genuina, ya heredada. Me viene a la cabeza la temprana "Canción otoñal" que Lorca fecha en 1918 y que va entreverada de la secuencia "Todas las rosas son blancas, / tan blancas como mi pena" cuya filiación es indudablemente juanramoniana. Léase el romance con el que Juan Ramón Jiménez abre *Jardines lejanos* en que el sujeto lírico, rebosante de sensualidad, acompasa su sentir con la piel femenina: "Yo amo carne de azucenas, / carne de nardos, más bien / que carne de sol; mis penas / son penas blancas también"[35]. En el nº 20 de la serie "Jardines dolientes" el yo se duele de la ausencia de la mujer en tardes otoñales "de grandes dolores, y / lágrimas de penas blancas". Y en los *Sonetos espirituales*, el dedicado "A mi pena" comienza: "De blanco toda, casta y verdadera, / con la mañana pálida en la frente, / eras de pronto como la reciente / rosa de nunca vista primavera".

El joven granadino adapta el *contrafactum* que el moguereño imprime a la convencional *pena negra*, tan arraigada en el folklore y que Lorca retoma literalmente en su célebre pieza del *Romancero gitano*, sin ser por supuesto el único; Aleixandre se dolía en *Espadas como labios* de "esta pena chica que me impregna / hasta hacerme tan negro como un ala" y Miguel Hernández en *El rayo que no cesa* cargaba las tintas retratándose "Umbrío por la pena, casi bruno, / porque la pena tizna cuando estalla". No ignoramos que la valoración que la Generación de 27 tuvo del autor de *Platero y yo* dio un viraje del *amo* al *detesto*, que podríamos imaginar como un correlato del tópico *odi et amo* de Catulo (poema LXXXV), pero con consecuencias prácticas en el terreno de la creación literaria. Aparte del cese de homenajes en formas de citas explícitas, de dedicatoria de poemas, etc. cabría preguntarse si existe una depuración de los elementos que el Premio Nobel suministra a los sucesores inmediatos, y con ello si cesan los lugares comunes genuinos.

---

[35] En otro poema de *Jardines lejanos* (nº VII de la serie "Jardines galantes"), J. R. Jiménez altera levemente el tópico: "Yo llenaría de besos / apenas dados la blanca / tristeza que hay por su carne / de hoja de rosa nevada".

III.7. Tópicos e interpretación

La cuestión de desentrañar el sentido del texto es capital en la Ciencia de la Literatura y de ahí la entidad de la Hermenéutica que con sus distintas ramas y presupuestos busca lecturas eficaces[36]. Uno de los abismos a los que la interpretación se asoma es la reconstrucción de los códigos lingüísticos y estéticos del ayer. No en vano, "la escritura asume la distancia como hecho constitutivo. Se escribe para luchar contra la distancia temporal. Todo lector se enfrenta a la separación, y se ve obligado a interpretar" (Domínguez Caparrós, 1993: 12). Para G. Steiner estamos ciegos ante el significado de muchos términos del pasado, porque el tiempo todo lo muda:

> La ceguera proviene de un cambio capital en los hábitos de nuestra sensibilidad. [...] Cualquier lectura profunda de un texto salido del pasado de la propia lengua y literatura constituye un acto múltiple de interpretación /.../ El lenguaje –y ésta es una de las proposiciones axiales entre ciertas escuelas de la semántica moderna– constituye el modelo más sobresaliente del principio de Heráclito. Se altera en todo momento del tiempo vivido /.../ y en una sucesión temporal, no hay dos afirmaciones que sean perfectamente idénticas /.../ El tiempo y la lengua se encuentran íntimamente relacionados: se mueven hacia delante y la flecha nunca está en el mismo lugar. /.../ Un texto está siempre incrustado en un tiempo histórico específico; posee lo que los lingüistas llaman estructura diacrónica. Leer íntegra y cabalmente equivale a restaurar lo vivo de los valores y de las intenciones dentro de los que la lengua se da en la realidad (Steiner, 1981: 29,32, 40).

A veces las distancias temporales obstaculizan el entendimiento más que las espaciales (Segre, 1990). Para un occidental un relato de tradición guineana de la etnia fan puede ser críptico, pero igualmente hermético –o más, depende de la competencia del lector- es acceder no sólo

---

[36] J. Domínguez Caparrós en la "Introducción" a *Orígenes del discurso crítico* (1993) presenta un panorama de la Hermenéutica en la actualidad con útiles indicaciones bibliográficas (Domínguez Caparrós, 1993: 7-26) Vid. también Domínguez Caparrós (1997).

a las palabras sino a su alcance en versos medievales de un castellano que sentimos balbuciente. Y sin embargo, imágenes y mecanismos perviven desde muy atrás y coadyuvan a comprender los códigos del ayer, reduciendo, por tanto, la lejanía entre el significado evidente del texto y las "exigencias de (posteriores) lectores" (Sontag, 1966: 18). Este es el sitio del *topos*, peculiar hilo de Ariadna para el lector en el laberinto de papel. Y así lo confirmaba E. R. Curtius, ampliando su campo de acción a la cultura. Confiesa:

> Mi libro no es producto de un interés puramente científico, sino que nació de un espíritu preocupado por la preservación de la cultura occidental. Lo que con él pretendo es ayudar a comprender la tradición de esa cultura, en la medida en que se manifiesta en el campo literario (Curtius, 1976: 10).

G. Steiner también parece corroborarlo al constatar que "Las palabras y los valores varían desenfrenadamente"; escribe:

> Como veremos, hay casos de movimiento suspendido o severamente atenuado: algunas lenguas mágicas y sagradas pueden ser mantenidas en un estado de embotamiento artificial. Pero la lengua de todos los días está literalmente sujeta a mutación permanente. Y esto en las más diversas formas. Nuevas palabras aparecen a medida que las viejas son relegadas al olvido. Las convenciones gramaticales son cambiadas por la presión del uso idiomático o por las disposiciones y reglamentos culturales. El espectro de lo que está permitido y de lo que es tabú no deja de variar. En un nivel más profundo, las proporciones e intensidades relativas de lo dicho y de lo no dicho se alteran y modifican (Steiner, 1981: 33).

El tópico presenta un movimiento atenuado y por ello conserva parte de su significado y orienta la lectura. Por ejemplo, el receptor con cierta experiencia atribuye al poema "Buque amigo" de Jorge Guillén un sentido más trascendente que la mera descripción de un barco a punto de zozobrar, pues no ignora que desde tiempo inmemorial la nave simboliza el hombre sometido a los avatares del desti-

no (Lope de Vega con sus "barquillas"), e incluso la labor poética (Shakespeare en el magnífico soneto 80), la tarea de gobierno de la patria (oda XIV de Horacio: "O navis, referent in mare te novi / fluctus!") y las peripecias amorosas (la escuadra de naos de amor medievales). Reproduzco los versos guillenianos:

¡Oh firme buque en el informe golfo!
Ola, si al fin actual ya resbalada,
Entre ser y no ser tan indecisa,
Raptos de bruscas rachas, ¿qué designios?
Brisas, fértil azar, hervor de rumbos,
Impulsores de velas coincidentes,
Formas de cielos rápidos en tránsito...
¿Zozobrará, zozobrará ese buque
Frente al avance de los muelles últimos,
En las aguas precisas? Ay, el puerto.

La Biblia, gran código del Arte según W. Blake, había mostrado con luminosidad esta plurivalencia de naves e igualmente los grecolatinos, renacentistas y barrocos que desbordaron su entusiasmo en las manifestaciones literarias y en las plásticas. El cultivo por parte de Petrarca (recuérdese el precioso soneto LXIII donde se combina el barco de amor con el *topos* de la llave del pecho, o el poema LXXXV) provoca la fortuna en las letras europeas estigmatizadas por las *Rimas* del italiano[37]. La pintura acoge los viajes náuticos en vida y los que se emprenden tras la muerte, y de ahí los múltiples Juicios Finales inspirados en la Capilla Sixtina de Miguel Angel[38]. La interpretación

[37]Petrarca juega con la versatilidad de las imágenes náuticas y las combina con los tópicos que son gratos a su sistema; así las liga a las antítesis fuego/ frío en el poema CXXXII y en los nº CLXXXIX, CCXXXV, CCCXXII. El poema CCCXXIII es una alegoría de la muerte de Laura y ella aparece con sus símbolos asiduos: el laurel, el Fénix, Eurídice, una fiera... y también el barco.

[38] De todos es conocido el papel que desempeñan lo grecolatino y la Biblia en la configuración del arte y el pensamiento occidentales, pero valgan las palabras de G. Steiner para constatarlo una vez más: "Han sido tan grandes y tan profundos la ambición y el alcance de los modelos helénico y hebraico que después de ellos no han sido particularmente numerosos los hallazgos nuevos y las aportaciones genuinas. Ninguna desola-

del poema de *Cántico* depende, claro está, del contexto en la obra de Guillén, que elige las claves existencial y metaliteraria. Pero es el sistema tópico el que permite la plurisignificación.

Y. Lotman hablaba de dos cifrados del poema: uno el de la lengua natural y otro en el que "intervienen signos de muy variada naturaleza, pertenecientes, entre otros, a códigos de época, de género, de escuela, e incluso, del artista individual" (Lotman, 1976). Entre estos últimos se halla el lugar común y el lector puede acudir a su silbido o no. La dualidad lleva a tratar incluso la ironía como base de la expresión poética, en tanto que "*lo que dice* ésta es siempre distinto, en género y grado, de *lo que quiere decir*" (Frye, 1977: 112). Resulta sugestivo que un elemento proteico y errante como el tópico deje al descubierto la individual mirada de mundo del autor. Al tratar sobre los modelos literarios como fuentes primordiales de la escritura, Carmen Martín Gaite en *El cuento de nunca acabar* aduce que el arte y la literatura interfieren en la percepción que un hombre tiene de su entorno. Así cuando contemplamos un cuadro o leemos un poema

> la realidad no se está mirando con los propios ojos, sino a través de los de alguien que ya ha muerto, pero que antes de morir intuyó que aquello que miraba no moriría jamás y quiso dejar constancia de la eternidad vislumbrada, fijando lo que vio durante una infinitesimal parcela de esa eternidad en una fórmula propuesta a los que habían de vivir después de él, como instándoles a que mirasen espectáculos parecidos bajo aquel mismo prisma (Martín Gaite, 1983: 80).

---

ción ha sido tan profunda como la de Job, ningún rechazo de las leyes de la ciudad ha sido tan tajante como el de Antígona. Horacio ya contemplaba el fuego del hogar al caer el día; a Catulo poco le faltó para hacer un inventario del deseo sexual. Una parte muy amplia del arte y la literatura occidentales es un conjunto de variaciones sobre temas definitivos. De allí la confusa amargura del comensal que llega cuando el banquete está por terminarse y la impecable lógica de Dada cuando proclama que no surgirán nuevas intensidades emotivas e intelectuales mientras el lenguaje no sea demolido. *Hagamos de nuevo todas las cosas*, arenga el revolucionario en palabras tan viejas como el cántico de Débora o los fragmentos de Heráclito" (Steiner, 1981: 39).

Y, de acuerdo con Henry James cuando decía que "Una pizca de ejemplo vale lo que una tonelada de generalidades", paso a la Crítica Literaria[39].

[39]Curtius se manifestaba de manera similar respecto a la importancia de la filología como disciplina inexcusable para los estudios literarios y en concreto para la tópica: "La geometría basa sus demostraciones en las figuras, la filología en los textos. Las matemáticas pueden jactarse justamente de su exactitud. Pero también la filología es capaz de rigor; sus resultados tienen que ser susceptibles de comprobación" (Curtius, 1976: 13).

PARTE II

EL *TOPOS* DE LA LUZ COMO ARMA EN LA LÍRICA CONTEMPORÁNEA

Capítulo IV

PRELIMINARES

La luz como encarnación de inteligencia, gracia, alegría, inspiración, amor… es uno de los arquetipos acendrados en las sociedades humanas. Como acontece con los símbolos de la bebida, de la satisfacción sexual o del viaje, la luminosidad indica elementos comunes a los hombres y atesora un poder comunicable potencialmente ilimitado (Frye, 1977: 159). Además de sugerir la belleza material, también se vincula a la moralidad —de ahí la asociación a virtudes como la pureza— y a los dominios intelectuales. No falta tampoco la asociación a la energía creadora (v. g., el *fiat lux* del *Génesis*) y espiritual *sensu lato*. Cuando proviene de una fuente de calor, como el sol o la llama, figura la libido (Cirlot, 1991: 286, 116). Los valores de creatividad, poder y palabra se adhieren a la luz especialmente cuando fluye como rayo, pues éste "es el fuego celeste en su forma activa, de terrible dinamismo y efectividad. […] Es el símbolo de la suprema potencia creadora. […] Se considera emblema de soberanía. En todas partes se encuentra esa imagen del logos hiriendo las tinieblas" (Cirlot, 1991: 382).

Para desembocar en las significaciones anteriores es preciso acuñar imágenes que las transmitan o montar contextos adecuados. Las maneras de representar la luz son incontables, pero aquí me ocupo de las relacionadas con armas blancas y objetos cortantes. La analogía es sencilla, pues muchas de estas herramientas son metálicas y desprenden destellos, pero además, la propagación de los rayos se asemeja a puñales, saetas, cuchillos, lanzas… El color también determina la equipolencia, pues cuando el fulgor es rojo, *ipso facto* sugiere sangre. Las armas en sí pueden funcionar como metonimias de las heridas y el poder de dañar; me

refiero, por ejemplo, a la espada (Cirlot, 1991: 192), con valores que no se disipan desde tiempos remotos. Aunque este trabajo se centra en la época contemporánea, no me resisto a incluir un breve muestrario de la sutura luz-arma en la tradición.

N. Frye aducía: "La literatura occidental ha recibido más influencias de la Biblia que de cualquier otro libro, pero a pesar de todo su respeto a las *fuentes*, el crítico sabe de esta influencia poco más que el hecho de que existe" (Frye, 1977: 29). En los Libros Sagrados normalmente la Palabra divina es luz y ésta, a su vez, figura la espada. A la analogía se llega por un movimiento trimembre, a veces disperso, pero en ella se desemboca porque la coherencia bíblica siempre sorprende. Algunos versículos son tan vehementes como éstos, que encadeno para mostrar las redes asociativas:

> Tomad, también, el yelmo de la salvación y la espada del Espíritu, que es la Palabra de Dios (Ef 6, 17). Ciertamente, es viva la Palabra de Dios y eficaz, y más cortante que espada alguna de dos filos. Penetra hasta las fronteras entre el alma y el espíritu, hasta las junturas y médulas; y escruta los sentimientos y pensamientos del corazón (Heb 4, 12).

Es frecuente que la espada se sitúe en la boca, normalmente del Ángel por su misión de mensajero. Entre las extrañas visiones del *Apocalipsis* se disgregan estas secuencias:

> Tenía en su mano derecha siete estrellas, y de su boca salía una espada aguda de dos filos; y su rostro, como el sol cuando brilla con toda su fuerza (Ap 1, 16). El Ángel de la iglesia de Pérgamo escribe: Esto dice el que tiene la espada aguda de dos filos (Ap 2,12). Arrepiéntete, pues; si no, iré de pronto donde ti y lucharé contra ésos con la espada de mi boca (Ap 2, 16).

Cuando el Ángel adopta el cometido de exterminar, porta en su mano la espada de fuego. No se registra una metáfora en primera instancia, ya que la espada es una atributo emblemático del Ángel; todo él simboliza la energía

divina que se orienta hacia el beneficio o hacia el castigo. El mismo Yaveh toma el rayo de la espada; en el *Deuteronomio* consta esta amenaza, propia del Dios-terror que campea por el Antiguo Testamento:

> Cuando afile el rayo de mi espada, y mi mano empuñe el Juicio, tomaré venganza de mis adversarios, y daré el pago a quienes me aborrecen. Embriagaré de sangre mis saetas, y mi espada se saciará de carne: sangre de muertos y cautivos, cabezas encrestadas de enemigos (Dt 32, 41-42)[1].

En otras ocasiones la espada fulgurante protege. En el *Génesis* custodia el enclave profanado por Adán: "Y habiendo expulsado al hombre puso delante del jardín de Edén querubines, y la llama de espada vibrante, para guardar el camino del árbol de la vida" (Gn 3, 24). E incluso sintetiza las virtudes del Pueblo de Dios: "Dichoso tú, Israel, ¿quién como tú, pueblo salvado por Yaveh, cuyo escudo es tu auxilio, cuya espada es tu esplendor? Tus enemigos tratarán de engañarte, pero tú hollarás sus espaldas" (Det 33, 29). Otra arma, la saeta, verifica el amor de Dios: "Ponme cual sello sobre tu corazón, como un sello en tu brazo. Porque es fuerte el amor como la Muerte, implacable como el seol la pasión. Saetas de fuego sus saetas, una llama de Yaveh" (Ct 8, 6).

En resumen, la Biblia fragua la analogía directamente o por combinaciones tropológicas. Desarrolla el valor positivo de la representación del Verbo divino, la protección que Yaveh ejerce sobre su pueblo y el esplendor de éste. Por otro lado, también es *vera efigies* de la violencia destructiva de origen celeste. El arma principal seleccionada es la espada,

---

[1] Las armas se vinculan muchas veces a la luz en contexto de lucha, aunque no se produzca la identidad. Leemos en varios libros: "caballería que avanza, llamear de espadas, centellear de lanzas... multitud de heridos, montones de muertos, cadáveres sin fin, cadáveres en los que se tropieza!" (Nh 3, 3)."Del fulgor que le precedía se encendieron granizo y ascuas de fuego. Tronó Yaveh desde los cielos, lanzó el Altísimo su voz; arrojó saetas y los puso en fuga, rayos fulminó y sembró derrota" (Sam 22, 13-15). "Va resonando sobre él la aljaba, la llama de la lanza y el dardo" (Job 39, 23).

aunque intervienen otras como la saeta. Según iremos viendo, esta ambivalencia semántica teñirá la tradición occidental hasta nuestros días.

En el mundo grecolatino las luces-armas también se ligan a la divinidad. En las representaciones de Zeus o Júpiter, estas autoridades del Olimpo sostienen en los dedos el rayo que arrojan como una lanza, bien para defender su morada celeste (poema 2.1 de los *Amores* de Ovidio), o para mostrar ira. No se rehusan detalles acerca de las tres puntas en que culminan los terribles rayos: "qualia... / irato tela trisulca Iovi" (composición 2.5 de los *Amores* de Ovidio). Los latinos solapan sin excesivas dificultades los valores de 'filo' y 'resplandor' porque el término *acies* funciona con las acepciones de: 'parte aguda, punzante o extrema de un instrumento cortante, de un arma' (y así se documenta en Plutarco, Cicerón, Ovidio, Plinio...), y 'resplandor, brillo de los astros' (Virgilio). Además, también cubre los significados de 'mirada, vista, ojos' (Lucrecio, Cicerón, Plinio) y 'línea de batalla' (Cicerón, Catulo, Livio, Salustio...) (Lewis y Short, 1879: 22-23).

La equipolencia estudiada marcha en la lírica al compás de los *topoi* de la guerra de amor; de hecho, el ejemplo citado del escritor de Sulmona, perteneciente a su vertiente elegíaca de cariz erótico, es un símil de la suma excitación del enamorado ante los apasionados besos de Corina. También Febo, como sol, lanza dardos. En la oda XII, Horacio sobrepuja a Augusto anteponiéndolo a los propios dioses, incluso a las armas de Febo:

> Proeliis audax, neque te silebo,
> liber, et saevis inimica virgo
> belluis; nec te metuende certa
> Phoebe sagitta
> (Horacio, XII).

El calor puede acometer acciones propias de los objetos punzantes, como rajar la tierra reseca. "Cum grauis exustus aestus hiulcat agros" escribe Catulo (poema LXIIIb, v 62). Dentro del vocabulario bélico que apunta a avatares afectivos, proliferan los rayos de los ojos que matan como puñales, saetas, arpones... Esta dirección es muy transitada en la

Edad Media; el Arcipreste de Hita exclama en la preciosa prosopografía de Doña Endrina:

> ¡Ay, Dios! ¡Quán fermosa viene Doña Endrina por la plaça!
> ¡Qué talle, que donaire, qué alto cuello de garça!
> ¡Qué cabellos, qué boquilla, qué color, qué buenandança!
> Con saetas de amor fiere quando los sus ojos alça
> (Arcipreste de Hita, est. 653)

En el *dezir* en que Francisco Imperial se rinde ante Estrella Diana, los ojos son lanzas, la nariz es flecha y las cejas son el arco, siguiendo con las redes tropológicas tan típicas de los Cancioneros cortesanos de siglo XV:

> Vuestros ojos amorossos,
> señora, me dat por lança /.../
> Vuestra nariz afilada
> sea flecha muy polida,
> con las pestañas, mi vida,
> ricamente emplumada;
> vuestro cejo muy fermoso
> sea el arco amorosso
> con que lancé al entrada
> (*Poesía de Cancionero*, 1986: 94-95).

La modulación de la luz-arma que se centra en la mirada es arma fertilísima en el Renacimiento y en el Barroco, porque el neoplatonismo canoniza los ojos y la llaga de amores.

En la Edad Media adquiere un interés especial para la literatura posterior la lírica hipanoárabe (López Martínez y Pérez Álvarez, 1993, 2006; Pérez Álvarez, 1992). Datos certeros permiten asegurar que influyó en la labor de autores de la primera mitad del siglo de las prisas, *v. g.*, Juan Ramón Jiménez, Manuel Machado, Ramón Gómez de la Serna, Federico García Lorca, Miguel Hernández, Joaquín Romero Murube, etc. Ellos descubrieron la exuberancia de esta producción gracias al auge en España de los estudios árabes y a la divulgación de magníficas traducciones, como las de los *Poemas arabigoandaluces* de Emilio García Gómez. Modernistas y miembros de la Generación del 27 quedaron estupefactos ante el estallido metafórico, que compararon

incluso en altura y poderío al gongorino. Y diseminaron por sus libros casidas, "orientales" y zéjeles, plenos de ecos andalusíes. Además de estos escritores de al-Ándalus, citaremos a otros orientales que han ejercido en ellos "un imperio persistente e indiscutible", como Mutanabbi (s. X), considerado "el mayor poeta de los árabes" (García Gómez, 1959: 15). Él mismo, no ayuno de autoestima, auguraba así la potencia de su influjo: "Mis versos irán al Oriente, hasta donde ya no hay más Oriente, / e irán al Occidente hasta donde ya no hay más Occidente" (*apud* García Gómez, 1959: 41).

El tópico luz-arma toma en las plumas andalusíes contorsiones varias. Entre las primeras destaca la mirada asimilada a objetos cortantes, como sucedía en el mundo grecolatino, tan admirado en los centros de saber de al-Ándalus. Uno de los más excelsos escritores del siglo XI, Ibn Zaydun, se lamenta señalando acerca de su amada que "sus pícaras miradas /de amor/ se me clavaban como flechas" (Ibn Zaydun, 1979: 41). El Príncipe Amnistiado (s. X-XI) –quien como en la Biblia sostenía que "mi sable en el encuentro es la elocuencia" (*apud* García Gómez, 1959: 82)– en su "Qasida en qaf" inserta en el retrato del rostro de la mujer el rasgo: "su mirada es una saeta asestada contra mi corazón" (*apud* García Gómez, 1959: 80). El vate sevillano Ben Al-Sabuni (s. XIII) en el poema "La túnica roja" mezcla sutilmente los "arpones de sus ojos" con el mundo exterior colmado de belleza, en este caso el cielo crepuscular, que es imagen del cuerpo femenino cubierto por el manto carmesí. Leemos: "Su blanca figura avanzó cubierta con un vestido del color de la rosa, como la luna envuelta en el manto del crepúsculo. / Diríase que, cuantas veces han derramado mi sangre los arpones de sus ojos, los ha enjugado después en el vestido" (*apud* García Gómez: 87). Otro poeta del siglo XI, Rasiq, se inclina por el sable cuando exalta la atracción de algo totalmente inusual en Occidente y que etiqueta el poema "El vello": "Mas yo no vi en el vello de sus mejillas más que tahalíes que ceñían los sables de su mirada" (*apud* García Gómez: 126). La afluencia de tropos atestigua el caudaloso hontanar que antes señalábamos.

Si en esta serie la luz no está explícita sino sugerida en el brillo de los ojos, sí se hace tangible cuando fluye de los astros y éstos o sus reflejos semejan armas o, algo más peculiar de los arábigo-andaluces, el grupo cósmico se aprecia como ejército. Los materiales derivan directamente del *Corán* pues, según la tradición musulmana, las estrellas fugaces son los proyectiles con que desde el cielo los ángeles apedrean a los genios osados que ascienden para oír a hurtadillas las deliberaciones de la Sublime Asamblea (García Gómez, 1959: 251). Las suras son claras:

> *Poderío de Dios*
>
> Hemos puesto constelaciones en el cielo y lo hemos embellecido para los observadores; lo hemos protegido contra toda clase de demonios –¡lapidados sean!–, excepto los que escuchan a la descuidada, pero, inmediatamente, les persigue una estrella fugaz brillante
>
> (Corán, XV, 16-18).

La sura XXXVII es evidente:

> Nos hemos adornado el cielo más próximo con el ornamento de los astros, como protección de todo demonio rebelde. No podrán oír al Consejo Supremo, pues los astros los balancean por cada lado, rechazándoles. Tendrán un momento eterno. Sólo oirá el demonio que arranque un fragmento de las palabras angélicas. Pero le perseguirán con estrellas brillantes
>
> (Corán, XXXVII, 6-11).

Y más condensada aparece la número LXVII: "Hemos adornado el cielo del mundo con candilejas que hemos colocado como piedras para lapidar a los demonios. Para éstos hemos preparado el tormento del fuego" (Corán, LXVII, 5).

El Rey al-Mu'tamid de Sevilla, prócer de las letras del siglo XI, en el poema "Al Rey Luna" escribe que "los astros parecen un séquito armado a su alrededor" (al-Mu'tamid, 1982: 83). Los poetas árabes difuminan la línea de separa-

ción entre el cielo y la tierra, y en un paralelismo con ribetes panteístas borran la raya divisoria entre lo espiritual y lo físico. Por eso el cielo es correlato del mar o la tierra, y lo humano se proyecta en la naturaleza, con posibilidad de invertir el proceso y aumentar las cadenas simbólicas[2]. En este *modus operandi* radica la copiosidad metafórica andalusí y ése será el punto de atracción fuerte para los escritores posteriores.

Aclarado este concepto, es fácil entender que el conjunto de los astros que "titilan azules a lo lejos", como diría Pablo Neruda en su "Canción desesperada", asuma atributos de guerreros. Sucede en el comienzo de la "Qasida de las estrellas" de Ibn Hani de Elvira, que traza así el anochecer: "La tiniebla ha comenzado a desanudar sus trabas, y el ejército de la noche se apresta y se alinea para dar la batalla a la aurora" (*apud* García Gómez, 1985: 94). Razones sociológicas, además de las analogías perceptibles y la tradición literaria, explican los términos figurados de índole bélica. La sociedad donde estos poemas nacen y se expanden es eminentemente guerrera y está acostumbrada a convivir, al menos en las grandes ciudades como Granada, Córdoba o Sevilla, con el boato de las capas superiores de la milicia. Tal vez la equipolencia más difundida sea el relámpago-sable, que campea expedito entre un maremágnum de imágenes del cielo. En "La tormenta", Ibn Suhayd de Córdoba (992-1034) escribe: "Cada flor abría en la oscuridad su boca, buscando las ubres de la lluvia fecunda / y los ejércitos de las negras nubes, cargadas de agua, / desfilaban majestuosamente, armadas con los sables dorados del relámpago" (*apud* García Gómez, 1985: 101). Ahora los escuadrones son nubes, con una prosopopeya que en sintonía revierte en las flores que abren la

---

[2] Mutanabbi (siglo X) describe el lago Tiberíades agitado por el viento y los pájaros que lo sobrevuelan como una batalla entre ejércitos, hecho que supone una nueva anilla de la cadena metafórica: "Pasan las olas, crestadas de espuma, como sementales que relinchan sin furia al zambullirse: / Los pájaros, volando al ras de las estelas blanquiverdes, / son jinetes arrastrados por corceles tordos, indóciles a la brida. / Olas y pájaros, encizañados por los vientos, / dos ejércitos que en la lid se persiguen" (*apud* García Gómez, 1959: 52).

boca y en la lluvia que es ubre. Está sugerido el arquetipo de la tierra como *mater generationis*, tan vigoroso también en Occidente.

Abu-l-Qasim Ibn Al-Saqqat de Málaga (s. XII) engarza el "sable del relámpago" con un derroche de estampas de la naturaleza, de la belleza femenina y de las sensaciones y afectos humanos en "Fiesta en un jardín":

> A la sombra de aquel día giraban los deseos sobre nosotros
> [como esferas astronómicas de felicidad.
> Lo pasamos en un jardín al que una nube, armada con el ace-
> [rado sable del relámpago, escanció la bebida de la madrugada.
> El rojo vino nos dio como almohadas los macizos de murta, y
> [parecíamos reyes sobre el trono de los verdes boscajes.
> La mano del amor nos ensartó para la alegría: nosotros éramos
> [las perlas, y los amores, los hilos.
> Nos atacaban como lanzas los pechos de las doncellas, movién-
> [donos a la guerra, y para defendernos no vestíamos otra
> [cota que nuestras pieles de *fanak*.
> Ante nosotros se destapaban caras deliciosas, que parecían
> [lunas entre la noche de las trenzas
> (*apud* García Gómez, 1985: 110).

Si el rayo es sable que propicia la lluvia del amanecer, recibida como bebida reconfortante, los senos de las jóvenes son lanzas por su aspecto y porque inducen a una sensual *militia amoris*. Y todo dentro de un ataurique metafórico en absoluto enrevesado. En el "Nocturno" de Ibn al-Bayya o Ibn Zinba (siglo XII) se va componiendo así progresivamente la asociación del relámpago a un objeto cortante:

> Vi brillar sobre el castillo de al-Ablaq al-Fard un relámpago
> [que doraba y plateaba el manto de la noche.
>
> Diríase que Sulayma se había asomado a las almenas más altas
> y nos hacía señas abriendo y cerrando su mano teñida de rojo.
> Cuando cesó el resplandor, la noche volvió a extender su tinte
> [negrísimo.
>
> Pero el relámpago me desveló, y mi corazón como él palpitaba,
> [aun siendo mi corazón más agudo y más brillante.

Pasé toda la noche halagando al deseo, pero el deseo avanzaba
[amenazador, y llamando en mi auxilio a la paciencia, pero la
[paciencia se resistía a venir.

Pedí ayuda contra la tristeza a las lágrimas reacias, y al cabo
[me asistieron con caudalosos raudales.

Reproché a mi corazón el que siempre se impresiona por el
[fuego que arde en la noche o por el relámpago que brilla.

Tal vez mi corazón piensa que el relámpago es la boca sonrien-
[te de la amada y el fuego su mejilla encendida.

Cuando en ensueños me visita tu espectro, nunca sé por qué
[te insinúas de ese modo.

Pero al fin se desgarró la oscuridad para dar paso al brillo del
[alba, como se hiende el verdín descubriendo el agua del
[estanque.

Las estrellas huían espantadas hacia el occidente como los
[onagros galopan huyendo de la riada.

La súbita llegada de la aurora les produjo tal asombro, que las
[juzgaría pupilas amortiguadas.

Las Pléyades, acuciadas por el ocaso, parecían riendas brillantes
[sobre la cabeza de la tiniebla, que huía al galope.

Y los ojos no dudaban que las estrellas de Orion eran una arra-
[cada de plata sobre el hombro de Géminis
(*apud* García Gómez, 1985: 111-112).

Siguiendo la tradición de la oscuridad nocturna como manto negro –tan pródiga también en Occidente desde la mitología grecolatina al *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare–, el fulgor del rayo se asemeja a las joyas relucientes. Después figura la seña de la amada con la mano roja, tal vez tatuada con henna para acrecentar su atractivo. Más adelante, el relámpago será el amor y el deseo en el corazón, con un continuo vaivén panteísta. En un avance temporal precisado de una manera que encantaría sin duda a los impresionistas y simbolistas, el alba asoma y su clari-

dad actúa como objeto cortante en tanto que la oscuridad se "desgarra" y otra imagen la relaciona con el verbo "hiende". La visión cósmica trasluce la analogía básica del cielo como lugar donde campea el ejército con vistosos atavíos y las personificaciones alzan el vuelo cuando se enjoya la constelación de Géminis.

El poeta nacido en el Albaicín granadino, Ibn Zamrak (s. XIV), dedica unos versos juveniles a la candela encendida que, como fuego, da pie a la reflexión sobre la sensualidad desbordante, estado muy apto también en las letras occidentales para el engaste del tópico. Con el manto de la oscuridad incluido, surge el símil de la llama "como un hierro de lanza":

> Aumentó mi pasión y aguijoneó mi anhelo
> una candela embozada en mantos de sombra.
> Entre la oscuridad me hacía señas, con un dedo blanco
> vestido de rojo en la punta, y perteneciente a una mano
> [escondida.
> Si no soplaba la brisa, brillaba su llama como un hierro de
> [lanza;
> si la brisa lo torcía, se achataba como una pulsera de luz.
> Me distrajo una noche en que me desazonaba el deseo,
> porque lucía unas veces, y otras se apagaba.
> Si yo decía: "No luce", me sacaba la lengua;
> si yo decía: "No se apaga", retiraba su luz.
> Así hasta que el alba salió del golfo de negrura,
> y el céfiro del jardín nos destapó su pomo de aroma.
> ¡Dios te guarde, candela, porque pareces mi alma,
> que también se consume en las ansias del amor!
> (*apud* García Gómez, 1959: 241).

Con una mente menos cándida, la visión antropomórfica de la candela no lleva sólo a pensar en el erosionado tópico de la pasión; parece referida al sexo masculino entre las ropas en un momento de excitación, confirmando con más fuerza el contexto erótico que suele rodear al lugar común. El tratamiento probablemente agradaría a nuestros escritores contemporáneos, que siempre resaltan la sensualidad de la lírica andalusí y se ven atraídos por estos temas. Recuérdese, por ejemplo, el voluptuoso

Diálogo de Venus y Príapo de R. Alberti, con la barroca arquitectura tropológica.

Otra imagen de fácil encuadre en el solar que nos ocupa se percibe en las gotas brillantes por los reflejos de la claridad que se entrevén como clavos en "Lluvia sobre el río", poema del sevillano Abu-l-Qasim al-Manisis, llamado Asa al-Ama (siglo XIII): "La mano de los vientos realiza finos trabajos de orfebre en el río, ondulado en mil arrugas. / Y siempre que ha terminado de forjar las mallas de una loriga, la lluvia viene a engarzarlas con sus clavillos" (*apud* García Gómez, 1985: 83)[3]. Como en sectores previos, resucita un *ductus figuratus* (las "imágenes sobre imágenes" de las que se quejaba Lope de Vega por el remolino en la "parla culterana"). El batir del cauce fluvial se asimila a la indumentaria metálica de los guerreros, con un isomorfismo entre lo alto y lo bajo, la tierra y el cielo. En sintonía, la lluvia engarza con "clavillos", hallazgo que pervive hasta nuestros días. Léase, por ejemplo, el episodio de la novela de Luis Sepúlveda *Un viejo que leía novelas de amor* que narra el momento de tensión y de violencia en el que el viejo prevé el ataque de un felino, que se llevará a cabo, y la muerte del animal. Entonces, casi al final del libro, cuando se produce el acoso mutuo entre hombre-animal, surge la frase "millones de agujas plateadas perforaron el techo selvático iluminando intensamente los lugares donde caían". Corresponde realmente a las gotas de lluvia, pero en un claro con sol, pues a continuación luce el arco iris.

En pleno Renacimiento italiano, la luz-arma alumbra también las letras, especialmente a través de la mirada, como es catacresis. En la Canción CCLXX advierte Petrarca: "L'arme tue furon gli occhi, onde l'accese / saette uscivan d'invisibil foco". Los dardos pueden suplir a las saetas: "Che 'begli occhi amanta, / onde uscîr gia tant'amorose punte" (poema CCXCVII). Metros hay en que el objeto punzante se alea completamente con los ojos ("occhi pungenti",

---

[3] Similar imagen de las aguas se aprecia cuando Ibn Zamrak (s. XIV), "el poeta de la Alhambra", describe las albercas de los jardines del Alcázar Genil así: "¡Qué bella es tu alberca! El céfiro teje en ella / cotas de malla, bajo los gallardetes de los árboles" (*apud* García Gómez, 1959: 247). Se trata de uno de los tópicos más consolidados.

poema CXVII). Sin salir de la Península Itálica pero en pleno siglo XVI, T. Tasso no recela ante la metáfora, ligándola a un ambiente guerrero. En la *Gerusalemme liberata* las espadas de los combatientes son relámpagos, inversión de la imagen que con tanta afluencia manaba en los poemas andalusíes (Hatzfeld, 1966: 99). De este modo se describe la ira de Tancredi:

> Tancredi, in sé raccolto, attende in vano
> che de' gran colpi la tempesta passi.
> Or v'oppon le difese, ed or lontano
> se 'n va co' giri e co' veloci passi;
> ma poi che non s'allenta il fer pagano,
> è forza al fin che transportar si lassi,
> e cruccioso egli ancor con quanta pote
> violenza maggior la spada rote.
>
> Vinta da l'ira è la ragione e l'arte,
> E le forze il furor ministra e cresce.
> Sempre che scende, il ferro o fóra o parte
> o piastra o maglia, e colpo in van non esce.
> Sparsa è d'arme la terra, el l'arme sparte
> di sanguem e 'l sangue co 'l sudor si mesce.
> Lampo nel fiammengiar, nel romor tuono,
> fulmini nel ferir le spade sono
> (Tasso: c. VI, 48, 49).

Como todo lo que tocó Petrarca y otros hombres de letras italianos se convirtió en oro por el contagio y la perduración, la equivalencia caló en los poetas españoles afectos al *dolce stil nuovo*, que también accedieron a ella por la poesía medieval de cancionero. Desecho las decenas de sintagmas del tipo "los ojos se clavan o perforan", porque lo henchido del fardo los circunscribe más a la comunicación habitual que a la literaria. Fernando de Herrera imprime su sello de trascendencia con tinte neoplatónico cuando dibuja los ojos como "vivas luces" que, siendo terrenas, engrandecen la belleza celestial de la que al fin y al cabo son reflejo, según las teorías de Ficino y León Hebreo. Culmina la analogía cuando las luces atraviesan como flechas y dan la "gloria", entendida dilógicamente como éxito

y porción del cielo. Éstos son los tercetos de la "Elegía" del insigne comentarista de Garcilaso:

Nací para inflamarm'en la pureza
d'aquellas vivas luzes qu'al sagrado
cielo ilustran con rayos de belleza.

I de sus flechas todo traspassado,
por gloria estimo mi quexosa pena,
mi dolor por descanso regalado
(Herrera, 1985: 370).

El siguiente soneto de Lope de Vega destaca por la coherencia en la inserción de la metáfora y por la espada como término figurado, que no es el más común. El endecasílabo que aloja la imagen fue incluido por Rafael Alberti en el prólogo segundo de su libro del exilio *Entre el clavel y la espada*. El gaditano rinde tributo a Lope, y con él a los clásicos áureos, cuando se da cuenta de que ha de combinar la belleza estética y la palabra como arma. El Fénix dedicaba el soneto "A una dama que tenía los ojos enfermos", motivo convencional sobre todo en el Barroco, en tanto que la exaltación de la belleza a pesar de la imperfección mórbida supone una hipérbole. He aquí la magnífica pieza de Lope:

Si estáis enfermos, dulces ojos claros,
no os espantéis, pues tanto os desean,
que no es posible, si dejáis que os vean,
que dejen de quereros o envidiaros.

Mis pensamientos, no temiendo hallaros,
libres de la justicia se pasean;
como al sol, cuando nubes le rodean,
dicen mis ojos que podrán miraros.

Enfermos soles y nublados cielos,
hoy tomarán venganza mis enojos
porque en la condición mudéis estilo.

Si azules fuisteis por matar con celos,
hoy como espada quedaréis, mis ojos,
que tiene de cortar gastado el filo
(Vega, L. de, 1969: 75).

El amante invoca a los ojos recriminándoles porque se esconden a causa de la enfermedad. Ofrece una constancia amorosa manifestada gradativamente en el deseo, el cariño e incluso la envidia generales. En el segundo cuarteto el sujeto lírico se inquieta por la ausencia de los órganos oculares amados, que estima por su hermosura, según aclara un símil tomado de la naturaleza, vuelta de tuerca a otro *locus*: los ojos son soles, ahora velados por nubes. Al ser azules, se igualan a los cielos, contra los que se promete venganza por estar ocultos. Para explicar la *vendetta*, Lope engarza un juego, favorecido por la rima, con este color tradicionalmente asociado a los celos[4]. La mirada será espada teñida de celeste, aunque la enfermedad embote el filo. Dilógicamente también se entiende como hoja desgastada por el uso, es decir, los ojos han enfermado de tanto matar de amor. Parece barajarse la silepsis latina de *acies* como filo de la mirada y hoja cortante, también insinuada en el poema que comentaré de seguido. Lope quiebra la cristalización impregnando el terceto de sentimiento mediante la invocación "mis ojos", de carácter popular cuando es metonimia de la persona entera. En suma, el apelativo cariñoso acerca el texto al lector y, mediante una estrategia genuina del Fénix, lustra toda posible herrumbre.

Limítrofe al autor de *Fuenteovejuna* se halla Fray Hortensio Félix Paravicino, elegante poeta y sabio degustador de la poesía de Góngora, de quien conservamos un magnífico retrato debido al Greco. L. Cernuda, con una relectura de los clásicos común en su Generación y con vuelos interartísticos, dedica un extenso poema a esta pintura, que inserta en *Con las horas contadas*. Mediante la increpación al sujeto retratado, va procediendo a la écfrasis (Cernuda, 1993 I: 450-453). Para H. F. Paravicino, los ojos son espadas, aunque negras

---

[4] Unas piezas anónimas de la lírica tradicional contienen: "¡Ay, que me muero de celos / de aquel andaluz! / ¡Háganme, si muriere, / la mortaja azul! [...] Mi amor pagó en hielos, / mi fe con mudanzas, / verdes esperanzas / en azules celos; / si vuelvo a los cielos / a pedir favor, / de su azul color / hace mi inquietud" (*Cancionero* I: 24). "Siento unos celos / en las pestañas, / que se me azulan / si se me cuajan" (*Cancionero* I: 109). Góngora también se hace eco de la simbología cromática y escribe en un romance: "que celos entre aquellos / que se han querido bien / hoy son flores azules, / mañana serán miel".

porque causan la muerte de los enamorados. No es despreciable el donaire de la paronomasia con "hojas", sutil manera de fraguar la metáfora, ayudada por la similitud fónica. Según el legado petrarquista, la mirada excita la sensualidad, y el cuerpo se cubre del alma roja de pasión. Escribe Paravicino:

¡Ay ojos! Que sois hojas,
aunque negras, de temple toledano,
que en sangre de almas rojas,
muertos dejáis el cuerpo, extraña mano,
terrible golpe y fuerte,
que con espada negra dais la muerte
(*apud* Blecua, ed., 1984: 186).

Góngora también opta por los "rayos negros" (Góngora, 1998 II: 180), sin rechazar los "arpones" (Góngora, 1998 I: 343) y las flechas:

Colmenera de ojos bellos
y de labios de clavel,
¿qué hará aquel
que halla flechas en aquellos
cuando en estos busca miel?
(Góngora, 1998 II: 219).

En un romance decididamente los ojos son "soles con flechas de luz" (Góngora, 1998 II: 487) y en otro el término real se desplaza y el personaje de la mora Bolaja se sitúa "lanzando rayos los ojos, / y flechas de amor las cejas" (Góngora, 1998 I: 401). Por las continuas incursiones en la mitología clásica, la mirada matadora se asocia con supremacía a las saetas de amor de Cupido. Con las "volutas de fuego" de las que hablaba Antonio Machado para caracterizar al Barroco, el genial cordobés anuncia:

Más despedían sus ojos,
que trae su aljaba, saetas,
y tanto más ponzoñosas
cuanto es más desdén que hierba
(Góngora, 1998 II: 52).

Las herramientas se acomodan al ambiente del poema y si de campo se trata, como en el siguiente diálogo, no estorban las hoces:

SEGADOR
¿A qué salió, Amor, me digas,
tu mayor gloria? [la dama]

AMOR
A segar
más almas con el mirar
que tú, con la hoz, espigas
(Góngora, 1998 II: 304)

En la vertiente religiosa la analogía empapa manifestaciones artísticas dispares, como se comprueba en las hirientes espadas-rayos que atraviesan el corazón de la Virgen en sus advocaciones más dramáticas (Soledad, Dolorosa, Piedad...), que llegan a convertirse en símbolos de la iconografía barroca, tan dada a los efectos contrarreformistas de la persuasión por el *movere*, por conmover al fiel. Por su lado, los ascetas y místicos áureos no olvidan la “llama de amor viva / que tiernamente hiere” (San Juan de la Cruz, 1987: 37) con retornos y modulaciones continuas, propias de una estética que no esquiva la repetición si es efectiva para transmitir el mensaje. Las teresianas “saetas del mismo amor” representan el “fuego divino” que llaga y obviamente cura (Santa Teresa de Jesús, 1982: 526). Luz y dolor son cruciales en una doctrina que proclama que para conseguir la ansiada meta de la unión del alma humana con Dios –vía unitiva– se necesita el sufrimiento depurador en la vía purgativa y el advenimiento de la luz de la gracia –vía iluminativa.

En los cancioneros de la lírica tradicional de los siglos XV, XVI y XVII, en los que bebieron o en donde vaciaron sus vasijas muchos de los grandes creadores de la época, también flota la analogía. Una seguidilla compendia la relación ojos-luces, omitiendo el primer término y dejando solo el postrero en una metonimia sobre la que se alza la metáfora de unos “puñalitos” con diminutivo afectivo:

Puñalitos dorados
son mis dos luces,
que los meto en el alma
hasta las cruces
(*Cancionero* I: 67).

Como acontecía en los romances gongorinos, también se accede a este enclave por el camino de la alusión a Cupido, cuyas flechas se proyectan desde las miradas de ella:

Por encima de la oliva,
mírame el amor, mira.
Con el rostro muy airado
y su cabello dorado
una flecha me ha arrojado
con el arco que las tira;
mírame el amor, mira
(*Cancionero* I: 117).

Las coplas populares recolectadas en el siglo XIX acogen la analogía, que ha llegado a fijarse en la letra después de siglos de azaroso peregrinaje. El afán por descubrir lo prístino y auténtico de las colectividades mueve al romántico a indagar en el folklore. Fernán Caballero –hija de Nicolás Böhl, el alemán perito en la literatura española antigua e imbuido del nuevo movimiento artístico que ya desgranaba frutos en el país germánico– compila sus *Cuentos y poesías populares andaluces*, publicados en 1859. Derivan de la labor recolectora de la Marquesa de Arco Hermoso entre los campesinos de sus fincas meridionales. No escapa a su fino oído de extranjera atenta a lo diferente una cuarteta que imprime un cariz algo distinto a la ecuación que estudiamos. Los antiguos astros armados auguran la suprema desgracia, que refuerza la constancia amorosa:

Si las estrellas del cielo
todas se volvieran lanzas
punta abajo para el suelo,
no pierdo las esperanzas
(Fernán Caballero, 1965 V: 145, nº 348).

El folklore exhibe sin rebozo el cliché de la mirada de fuego cual arma asesina, operativa igualmente en el flamenco. Antonio Machado y Álvarez, el gran *Demófilo*, en sus *Cantes flamencos* incluye:

Anda y que te den un tiro...
con pórbora e mis ojos
y balas e mis suspiros
(Machado y Álvarez, 1947: 23)

Manojitos de alfileres,
chiquiya, son tus pestañas,
que cada vez que me miras
me los clavas en el arma
(Machado y Álvarez, 1957: 59)[5]

Ar regorbé d'una esquina
dos puñalaítas me dieron;
con el fuego de tus ojos
templaíyo estaba l'acero
(Machado y Álvarez, 1947: 63)

Los románticos contemplan el cosmos con impulsos de doblar los barrotes de la realidad terrena y huir. La oscuridad les fascina especialmente, por su misterio y belleza intrínseca, como atestiguan los solemnes *Himnos a la noche* de Novalis, y esa avanzadilla española de las *Noches lúgubres* de J. Cadalso. Igual que los árabes, cuya cultura muchos de ellos admiran y han disfrutado por sus viajes, los románticos trasladan lo terreno a lo celeste y viceversa. Para W. Wordsworth en el poema "Cielo tras la borrasca" (*La excursión*, Libro II), las nubes semejan inmensas ciudades con las agujas plateadas de las catedrales, metáforas de los perfiles que trazan los nimbos iluminados. Lord Byron en "La destrucción del Semnacherib" rezuma orientalismo, no en vano recrea un tema del antiguo Testamento. Las enga-

[5] R. Alberti, en *El alba del alhelí*, se halla cercanísimo a esta fuente: "Coronados de alfileres, / dos noches en barcas negras, / tus ojos, cuando los mueves" (Alberti, 1988 I: 282). "Dos ojitos le hieren, / dos ojitos, / como puntas de alfileres" (Alberti, 1988 I: 291).

lanadas cohortes de los ejércitos asirios levantan lanzas fulgurantes que se equiparan a los luceros sobre el mar, en una inversión de la imagen que en la lírica árabe habíamos estudiado[6]. Así lo describe George Gordon:

> The Assyrian came down like the wolf on the fold,
> And his cohorts were gleaming in purple and gold;
> And the sheen of their spears was like stars on the sea,
> When the blue wave rolls nightly on deep Galilea
> (Byron, 1988: 58).

En "El espíritu del mundo" Percy B. Shelley pinta el amanecer acudiendo a la mitología y al carro de Febo que circula entre los orbes. La forma curvada apadrina el símil con los cuernos, sobre el que se superpone la equiparación con la luna creciente. Aunque no se sale de los pagos celestes, en el poema "A una alondra" la modulación es más genuina, pues los resplandores de las estrellas son flechas que se vinculan al trino del ave por su timbre agudo. Recordemos la predilección romántica por los animales alados (las golondrinas becquerianas, el pájaro que es correlato del yo leopardiano, el trágico albatros en *The Rime of the Ancyent Marinere* de Wordsworth, el lúgubre "The Crave" de E. A. Poe, los "paxariños" cuyos trinos acompañan a la niña solitaria de los *Cantares galegos* de Rosalía de Castro...). Encanta la libertad de los pájaros para ascender al misterio de las esferas. Su volar continuo resulta emblema de las ansias de los insatisfechos poetas de finales del siglo XVIII y del XIX.

Los escritores bordean la imagen estudiada cuando la luz rige verbos que indican las capacidades de las armas (rasgar, cortar, herir, etc.). Rosalía de Castro elabora la écfrasis del grupo escultórico compuesto por un ángel y una santa, que se halla dentro de un templo. La luz parece un corre-

---

[6] Para Rosalía de Castro en *En las orillas del Sar* la luna se enseñorea en el cielo no con huestes, sino con un séquito: "Muda la luna y, como siempre, pálida, / mientras recorre la azulada esfera / seguida de su séquito / de nubes y de estrellas, / rencorosa despierta en mi memoria / yo no sé qué fantasmas y quimeras. // Y con sus dulces misteriosos rayos / derrama en mis entrañas tanta hiel, / que pienso con placer que ella, la "eterna", / ha de pasar también".

lato de la gracia que anhela el alma y que consigue al final provocar la herida luminosa de que la mística se dolía:

> Y la mirada inquieta, cual buscando refugio
> para el alma que sola buscaba entre tinieblas,
> recorrió los altares, esperando que acaso
> algún rayo celeste brillase al fin en ella.
>
> Y... no fue vano empeño ni ilusión engañosa!...
> Suave, tibia, pálida, la luz rasgó la bruma
> y penetró en el templo, cual entra la alegría
> de súbito en el pecho que las penas anublan.
> [...]
>
> aquel grupo que deja absorto el pensamiento,
> que impresiona el espíritu y asombra la mirada
> me hirió calladamente, como hiere los ojos
> cegados por la noche la blanca luz del alba
> (Castro, 1985: 135)[7].

En síntesis, el sucinto panorama diacrónico pone de relieve que este *topos* es de larga duración y además sumamente maleable. En la Biblia se anilla en cadenas asociativas que igualan luz-palabra-espada, aunque se rastrean casos de vinculación directa de espada-esplendor o del "rayo de mi espada" en metáfora aposicional. Entre los grecolatinos el rayo-lanza funciona en la mitología como atributo de Zeus o Júpiter y como representación de los destellos de Febo que son saetas. Basándose en las diversas acepciones de *acies* (filo del arma o de la mirada y disposición militar), abundan los ojos que hieren con distintas herramientas y la visión del cielo como ejército. Esta última imagen prolifera en la lírica oriental y especialmente en la andalusí. Aquí las estrellas son proyectiles, lanzas de guerreros, cohortes..., y el relám-

[7] Como sucede en la comunicación general, la gran poetisa gallega repite los verbos citados, anexos a vocablos religiosos. En el poema dedicado a Santiago de Compostela leemos: " y sus claros de luz, que hacen más triste / su soledad y que los ojos hieren" (Castro, 1985: 133). Al referirse a la luz del más allá, escribe: "la luz de la vida / hiriendo sus ojos feliz centellea" (Castro, R. de, 1985: 87). En los *Cantares gallegos* no faltan los "ollos feridores" (Castro, R. de, 1984: 171).

pago se tipifica como sable. Sacando partido a las connotaciones de libido que porta la luz del fuego, el sexo masculino es llama y lanza.

En las lenguas romances se desarrolla sobre todo la mirada como arma matadora, casi siempre en contextos de *militia amoris* y desplegando la confianza que el neoplatonismo deposita en los ojos como transmisores del espíritu, la sensualidad y la belleza. Se amplía el campo semántico de los utensilios afilados y concurren incluso las hoces para acomodarse a los contextos. La poesía tradicional recogida en cancioneros repite estos valores con la simplicidad del verso breve; cuando de mirada se trata, a veces omite los ojos, realzados en la metonimia "luces que son puñales". El folklore y el flamenco se mueven en la misma onda, pero amplían las armas incluso a las de fuego y desplazan el referente a otras partes del rostro (pestañas, cejas). Dada la devoción por la naturaleza como canal para la osmosis de los sentimientos, los románticos escogen sobre todo las analogías de los espacios celestes y el ejército, o la luna y astros vinculados a armas, aunque derivan en otras modulaciones a veces tras sinuosos rodeos (por ejemplo el canto agudo de un ave).

Capítulo V

EL SIGLO XX. EN LA ÓRBITA DEL MODERNISMO Y DEL SIMBOLISMO

El siglo XX resulta adecuado para analizar el tópico de la luz-arma por la complejidad de movimientos que se suceden o se superponen y por la alta calidad de muchos escritores, algunos enhiestas cimas líricas. Al centrarnos en el funcionamiento de un mismo motivo, sale a relucir la esencia del tópico tratada en la primera parte de este libro: porta elementos perdurables que pasan de voz en voz, y abre a los autores la posibilidad de imprimir el *élan* propio o el de su grupo estético. Desde el Modernismo y el Simbolismo con que se abre esta fase hasta la Poesía de la Experiencia o las voces femeninas cuyos libros son de ayer mismo se recorren más de cien años de una producción lírica nutrida e intrincada. Seleccionamos algunos miembros de cada generación o de cada tendencia con el criterio de la búsqueda de variedad y el acercamiento a obras representativas bien por su calidad, por haber sido muy difundidas o *proter sagacitatem ingenii* del autor.

No supone descubrir ningún Mediterráneo señalar que el Modernismo –y el Simbolismo de que en alto grado provenía– es un movimiento sincrético que no hace ascos al exotismo, a los furores románticos, al primitivismo de lo popular o de la Edad Media, a la elaboración esmerada, al fasto de ascendencia barroca... En estas tendencias, como hemos oteado a vista de pájaro, la luz-arma ha adoptado contorsiones distintas, algunas de las cuales se han proyectado en los poetas de principios de siglo. Cada modernista va a la imagen movido por una fuerza anterior. Algunos, como **Francisco Villaespesa**, se ven impulsados por la pecu-

liar versión que a la luz-arma dan el folklore o el flamenco e incluso la copla (recordemos los "ojos verdes, verdes, con brillo de faca" que cantaría después Concha Piquer). Con similar estilo al de J. Romero de Torres en sus cuadros, el almeriense que alentó al joven Juan Ramón Jiménez a trasladarse a Madrid para "luchar por el Modernismo" y a conocer al maestro de Nicaragua, despliega un gusto por lo decadente que comparte con Manuel Machado. Ahí están las excelentes piezas que recrean ambientes bohemios en el ciclo "El poema del mal amor" (Villaespesa, 1916: 163-185), dedicado a prostitutas con historias trágicas, enmarañadas en el laberinto del vicio. En "Claveles rojos" de *Baladas de cetrería y otros poemas* emerge la Andalucía profunda, plena de cantares, de rejas de amantes, de imágenes de Semana Santa y de morenas sensuales:

¡Por esas sonrisas que son cual cuchillos
que su filo esconden entre los rosales
de tus labios rojos como los corales
en que se desgranan tus áureos zarcillos;

por esas miradas que son cual puñales
que entre las tinieblas ocultan sus brillos,
me veré en la Audiencia, cargado de grillos,
sentado al banquillo de los criminales!

Si a prisión me mandan, pediré a mis jueces
que mi cuerpo encierren en las lobregueces
de tus grandes ojos, y si es ley que muera,

por morir esclavo de tu amante yugo,
–Ahórcame– en el palo, le diré al verdugo-
con los negros rizos de su cabellera!
(Villaespesa, 1916: 146).

Se destacan rasgos tradicionales del canon meridional de belleza: los labios rojos cual rosales y los ojos y el pelo negros. En paralelismo para estrechar su relación, la sonrisa se iguala a cuchillos porque procede de una boca bermeja (para Juan Ramón Jiménez la lengua es una "espada dulce y roja" y más tarde V. Aleixandre escribirá *Espadas*

como labios) y las miradas "son cual puñales" en la oscuridad de los ojos. Seguidamente Villaespesa desarrolla un ardid también de aire popular centrado en el *servus amoris*: el amante será condenado por amor e *in extremis* pedirá un último deseo que siempre tiene que ver con el recuerdo de la amada, en este caso ser ajusticiado con el cabello de ella.

En el soneto titulado "Verano" **Manuel Machado** abre paso a un orientalismo en sutil mixtura con el clasicismo que la elección métrica transparenta. Si el maestro Rubén Darío ya hablaba "De la tierra andaluza y de la Alhambra del moro" como jirones de la hermosa historia de España que se ofrece ante el sueco Rey Óscar (Darío, 1995: 348), y el citado F. Villespesa compone las "Lamentaciones de un árabe granadino" además de la "tragedia morisca" *Abén Humeya*, para el mayor de los hermanos Machado, en plena efervescencia modernista, lo oriental no es simplemente epidérmico. Él conocía este sustrato por sus estudios de árabe en la Universidad de Sevilla, donde se licencia en Filosofía y Letras en 1897 (Pérez Ferrero, 1952: 47). Y frecuentaba a los clásicos europeos por su formación y por sus largas estancias en la Biblioteca Nacional durante su primera juventud. Le acompañaba su hermano Antonio, en quien entonces se despierta la pasión por Lope de Vega (Pérez Ferrero, 1952: 40). Con ello y con tonos impresionistas (Cózar, 1975: 123-146) arrancan estos endecasílabos de *Poemas varios* (1921):

> Hunde en el aire su puñal de oro
> el sol canicular y en chirriante
> vapor el agua torna. Es el instante
> en que el carbunclo cuaja su tesoro.
>
> La jara seca y espinosa, el cardo
> ceniciento, el romero y la retama,
> que ha lamido la lengua de la llama,
> crujen heridos del ardiente dardo.
>
> Tú, esbelta; tú, ligera; tú, indecible...
> Sola tú, de linón y entre cendales,
> surges fresca, lozana y graciosa...

Como en la fuente el surtidor flexible,
como la hurí en los cantos orientales,
que el agua oculta entre arrayanes glosa
(Machado, M., 1993: 273).

Los resabios clasicistas subyacen a la *dispositio* que divide armónicamente el texto en dos partes hendidas por el tipo de estrofa; además, cada una porta cierta autonomía de sentido y de ahí la esticomitia. Mientras los cuartetos anuncian la situación temporal (un instante especialmente caluroso del verano), y espacial (en el campo reseco), los tercetos brindan la frescura de un cuerpo femenino. Este se compara a elementos hermosos de la naturaleza o de la mitología que sugieren placentera humedad. El tópico, que es hipérbole del calor estival, preside el poema: el asfixiante rayo de sol es "puñal" que se "hunde" en el aire, con una sutil sinestesia que da soporte tangible a lo visual. El arma es de oro para potenciar el fulgor en el cielo despejado del estío. La exageración no disminuye al expresar el efecto de evaporación con dejos también sinestésicos: el agua chirría al bullir y evaporarse. Los impresionistas plasman el momento, porque creen que el tiempo todo lo muda y que percibimos el mundo según la sensación instantánea que nos provocan las cosas. Renoir, Manet, Degas o Sisley jugaban con los efectos de luz sobre los objetos para mostrar cómo cambiaban su apariencia. Los escritores sitúan los entes en un tiempo siempre en progreso y alterando la realidad sobre la que se cierne. Ello explica la precisión cronológica en este poema: "Es el instante / en que el carbunclo cuaja su tesoro". La metáfora es tal vez gongorina (ya se sabe, el cordobés había tildado el cielo de "campo de zafiros" en sus *Soledades*), quizás oriental (para los árabes, en el cosmos se atesoran las joyas de los astros). Manuel Machado escoge la hora de mayor bochorno por hallarse el sol en el cenit.

En el segundo cuarteto una enumeración pasa revista a plantas de paisajes yermos, acuciadas por el lacerante calor, cuyos efectos indican los adjetivos. El tópico vuelve en una *traiectio rhetorica* que iguala la quemante luz a un "ardiente dardo" que, de nuevo con exageración, todo lo invade con llamas. El contraste con los tercetos es evidente, pues la voz

pasa de la tercera persona a la segunda mediante las reiteradas invocaciones a un tú que corresponde a la mujer hermosa. Ella surge sin rastro alguno de asfixia ni del entorpecimiento consiguiente. Por eso se suceden símiles de la mujer y el surtidor, muy comunes además entre los orientales para indicar el cimbreo femenino. La mujer se compara con la hurí por su belleza y por habitar esos oasis paradisíacos y sensuales que el Corán promete a todo buen creyente; y con el agua fresca entre la vegetación.

El soneto "Oscuro" de *Ars moriendi* (1922) tampoco se resiste al ocaso impresionista que en lugar de manifestar la tragedia de los carmines, se aferra al día de esta manera:

> Era un suspiro lánguido y sonoro
> la voz del mar aquella tarde... El día,
> no queriendo morir, con garras de oro
> de los acantilados se prendía
> (Machado, M.: 1993: 292)

El hipérbaton entre el primer y el segundo verso, la distensión al incluir aposiciones y la anástrofe final que deja el verbo en el axis semejan por el ritmo pausado los pujos del atardecer por no soltar la luz. Muestran un dominio espléndido de las posibilidades expresivas de la sintaxis, con recursos velados, pero de suma elegancia.

En *Phoenix* (1935) M. Machado cambia la estación, pero no el germen del tópico. En "Paisaje de invierno" leemos:

> En el corazón del agua
> hundió su puñal el frío,
> y fue el hielo y el silencio
> donde el correr y el ruido.
>
> El cadáver del arroyo
> –vidrioso, glauco, lívido–,
> de un sol de latón dorado
> el rayo ictérico ha visto.
>
> Y sin poder devolverle
> la vida, cayó rendido
> –luz sin fuego– entre las nubes
> del horizonte plomizo.

El silencio de la hora
parece el helado grito
de los árboles, desnudos
bajo la crueldad del frío.

Y las agujas del hielo,
con el ramaje aterido,
trabadas, forman la cifra
del inverniego martirio.

Una infinita negrura
se forma con lo blanquísimo
de la nieve, bajo un cielo
entre grisiento y rojizo.

La luz que, al lejos, la choza
revela, fulgores tímidos
de rescoldos entre cenizas
lanza apenas...
Y es preciso
que, en apagándose, todo
haya muerto y concluido
(Machado, M., 1993: 332-333).

El frío que "hunde" su puñal es casi idéntico al del poema publicado catorce años antes, prueba del retorno a ciertas raíces a través de la propia historia poética, hecho que se constatará con más desahogo en otros autores, como F. García Lorca. Quizá la orientación semántica hacia el tópico explique que el "rayo ictérico" mane de un "sol de latón dorado". El juego cromático conserva aún tonalidades impresionistas y marca la débil claridad de invierno igualándola a los efectos de palidez de una enfermedad. Esto va acorde con la personificación de la naturaleza que se aprecia en el río yerto y en los árboles mudos. M. Machado elige una aleación de color dorado, pero sin el brillo del metal noble. El puñal del frío encuentra su referencia exacta en las agujas de escarcha que se cuajan entre las hojas de las plantas. Y tras detenerse en el choque cromático entre el blanco de la nieve y la oscuridad, en un paisaje que recuerda los de Sisley, acaba el poema volviendo a los "fulgores

tímidos" de la luz, ahora procedente de un habitáculo y que destapa la presencia humana ya avisada por el adjetivo. Pervive aún la vaguedad impresionista en "tímidos", "apenas" y en la aposiopesis que presagia un final de apagamiento definitivo y muerte.

En el poema "Santiago de Compostela" del mismo libro, M. Machado repite la modulación del tópico, adecuada a los tonos pálidos del sol gallego en esta ciudad, que se acompasan con el *spleen*, afección anímica por antonomasia romántica que los modernistas asumen:

¡Oh la pobre alegría
de un sol de lata y una niebla fría,
que el verdinegro robledal esponja!

¡Oh la melancolía
de un corazón de monja
tras el muro de negra sillería!
(Machado, M., 1993: 334)

Su hermano **Antonio Machado** tampoco se libera de ese sentimiento cuando en los alejandrinos de "Horizonte" presencia una tarde estival cuyo calor también es una lanza. Décadas de colaboración literaria y una educación similar sin duda dejan huella indeleble en los intersticios poéticos:

En una tarde clara y amplia como el hastío,
cuando su lanza blande el tórrido verano,
copiaban el fantasma de un grave sueño mío
mil sombras en teoría, enhiestas sobre el llano.

La gloria del ocaso era un purpúreo espejo,
era un cristal en llamas que al infinito viejo
iba arrojando el grave soñar en la llanura...
Y yo sentí la espuela sonora de mi paso
repercutir lejana en el sangriento ocaso,
y más allá, la alegre canción de un alba pura
(Machado, A., 1988: 440).

El autor de *Soledades* imprime su sello en la lenta sonoridad de las aliteraciones de nasales que envuelven el ensue-

ño. Con el vuelco de sentimientos hacia el paisaje, las sombras sobre el llano difuminadas por la calima reproducen "el fantasma de un grave sueño mío". Como gustaba al poeta J. Laforgue y al pintor E. Manet, el tiempo no es estático y se precipita hacia el ocaso, con colores rojizos que son "espejo" por el brillo de la luz del verano y porque copian el alma. Sin abandonar la estética de raíz modernista y tendente al ornato, A. Machado yuxtapone otra metáfora ("era un cristal en llamas") que da pie a la plena fusión de intimidad y paisaje. El sueño del yo, nacido desde la realidad de una llanura lata según la aposiopesis, se proyecta en el "infinito viejo", es decir, se pierde en el horizonte que el título pregona. El poeta necesita despertar y volver desde la introspección a la consciencia del propio cuerpo. Entonces, desdoblándose como es habitual en él, escucha su propia marcha y el eco de los pasos que se vierten en otra metáfora de objeto cortante, "la espuela". La sugestión de sangre del arreo equino se vincula al "sangriento ocaso", con lo que culmina la imagen de éste como espejo. El último verso rompe las expectativas de tragedia ínsitas en la equiparación del calor a la lanza mediante la sugerencia de muerte del "fantasma" y sobre todo con el adjetivo "sangriento". Se espera "la alegre canción de un alba pura", esto es, el renacer y la alegría. No en vano, para un impresionista el tiempo siempre fluye y muda las cosas, incluso el hastío machadiano.

También *Soledades* incluye el poema "Acaso", en el que se modifica el entorno temporal, ahora la primavera, aunque no el espíritu que se derrama en "el ancho campo" ni las imágenes esenciales de la luz-arma:

> Como atento no más a mi quimera
> no reparaba en torno mío, un día
> me sorprendió la fértil primavera
> que en todo el ancho campo sonreía.
>
> Brotaban verdes hojas
> de las hinchadas yemas del ramaje,
> y flores amarillas, blancas, rojas,
> alegraban la mancha del paisaje.

Y era una lluvia de saetas de oro,
el sol sobre las frondas juveniles;
del amplio río en el caudal sonoro
se miraban los álamos gentiles.

Tras de tanto camino es la primera
vez que miro brotar la primavera,
dije, y después, declamatoriamente:

–¡Cuán tarde ya para la dicha mía!–
Y luego, al caminar, como quien siente
alas de otra ilusión: –Y todavía
¡yo alcanzaré mi juventud un día!
(Machado, A., 1988: 464)

Aunque en endecasílabos y con un ritmo más ágil, la estrategia compositiva es similar a la del poema anterior. En principio se esboza la ensoñación del sujeto lírico, ahora preso de "mi quimera" y, por tanto, aislado de la realidad. La percepción súbita del tiempo y del espacio ante el rebullir de la naturaleza primaveral le extraña y baja de las nubes. En este texto ya no se trata de un verano opresor, sino de los meses que todo lo vivifican, idea que A. Machado hereda de la tradición y que mantiene a lo largo de su obra; axial es la epístola "A José María Palacio", donde años después en *Campos de Castilla* el poeta identificará las ansias de que torne la amada muerta con el renacer que trae la "estación florida". Se recrea en la flora por medio de nítidos vocablos cromáticos. Con "era una lluvia de saetas de oro, el sol", A. Machado sigue la senda de los latinos, que ponían en manos de Febo estas armas y de este metal, pero despoja los versos de referencias explícitas a la mitología. Continúa con la *descriptio* de lo que se va conformando como *locus amoenus*, con el río circundado por los "álamos gentiles", árboles tan gratos para él.

Las dos estrofas postreras vuelven a la meditación y a un sutil desdoblamiento del sujeto, resquicio por donde se cuela la ironía, sobre todo con el adverbio "declamatoriamente". El yo evoca la estampa vivida y se recuerda a sí mismo sorprendido por vez primera por algo cíclico que, visto con distancia, puede resultar absurdo y que le hace sentirse viejo ante la pujanza del paisaje. Sin embargo, en el

juego de dar una de cal y otra de arena en que el sevillano es diestro, al final gana la esperanza, las "alas de otra ilusión" que harán resucitar el espíritu y, por lo tanto, tornar a la juventud. Claro que eso será "un día", un futuro dudoso y no fijado. Como se ve, en estos dos poemas de *Soledades* la fe en el mañana vence al hastío, a la quimera, a la elegíaca intuición de que ya es tarde. Que la ilusión provenga del amor o de otra fuente no está claro. La capacidad para la apertura referencial es un índice de la calidad lírica de A. Machado. Da ese tono delicuescente similar al de Bécquer y al de los maestros de la pintura, que dota al arte de carácter universal.

Pertenece al ciclo de *Soledades*, es decir, al comienzo del siglo XX (1898-1907), la silva libre titulada "El poeta recuerda a una mujer desde un puente del Guadalquivir":

Sobre la clara estrella del ocaso,
como un alfanje, plateada, brilla
la luna en el crepúsculo de rosa
y en el fondo del agua ensordecida.
El río lleva un rumoroso acento
de sombra cristalina
bajo el puente de piedra. ¡Lento río,
que me canta su nombre, el alma mía
quiere arrojar a tu corriente pura
la ramita más tierna y más florida,
que enciende primavera
en los verdes almendros de tu orilla!

Quiero verla caer, seguir, perderse
sobre tus ondas limpias.
Y he de llorar... Mi corazón contigo
flotará en tus rizadas lejanías.

¡Oh tarde como aquélla, y río lento
de sombra cristalina!...
Sobre la clara estrella del ocaso
la argéntea luna brilla
(Machado, A., 1988: 752).

Con similares aires impresionistas y modernistas, vuelve el ocaso ahora agonizante pues ya se aprecia la luna. Al estar

en cuarto y por el lugar geográfico andaluz, es alfange, arma árabe y común término metafórico de astros y de río en la lírica de al-Andalus. El encabalgamiento que separa "brilla" y "la luna" acentúa la curva selenita y de la herramienta bélica. Las connotaciones de herida se ocultan al presentar el "crepúsculo rosa" con un sintagma reiteradísimo por Juan Ramón Jiménez, gran conocedor de la poesía machadiana. La perspectiva de la descripción va de lo alto a lo bajo y de lo general a lo particular; por eso, tras el cielo se repara en el fondo del río y en el puente, con un movimiento de aproximación al sujeto lírico que, de nuevo interpretando el entorno, escucha el nombre de la amada en el rumor de las aguas. En este enclave, hacia el centro de la composición, se descubre el carácter amoroso. El hecho sencillo de arrojar una rama para que el agua la arrastre cobra profundidades espirituales con la fusión panteísta, pues no se trata de algo realizado, sino de un deseo del alma que quiere seguir el curso que va repitiendo el nombre de la amada hasta el infinito. La rama es "tierna" y "florida" como primaveral. A la vista del poema anterior, la interpretamos como las ansias de renacer por el amor. Ahora bien, los obstáculos no cesan y de ahí la frase "Y he de llorar". También el deseo se encamina hacia las "rizadas lejanías", paralelas al "infinito viejo" del poema "Horizonte" y al "un día" con que se cerraba "Acaso", en estructura perfectamente circular dados los matices de duda del adverbio que servía de título. También se repite este anillo en la *dispositio* de "El poeta recuerda...", que se abrocha, tras la evocación, con la vuelta al espectáculo del atardecer y de "la argéntea luna" que "brilla".

En una cuarteta arromanzada del *Cancionero apócrifo*, A. Machado desnuda la ornamentación para pintar un paisaje del campo granadino cuando una tempestad está a punto de estallar:

> Sol en los montes de Baza.
> Mágina y su nube negra.
> En el Aznaitín afila
> su cuchillo la tormenta
> (Machado, A., 1988: 716)

De nuevo la mirada se tiende hacia el horizonte enfocando lo más llamativo, el sol. Se mueve por la lejanía donde divisa pueblos y oscuridades, para detenerse en el rayo que surte a la manera árabe como un cuchillo, pero con la originalidad de concebirse cuando aún está afilándose por las chispas que desprende. El verbo "afila" en el axis del verso encabalgante rompe la rígida esticomitia anterior y refuerza la idea de agudeza. La brevedad, las frases nominales y el único tiempo verbal hacen que el poemilla exhale una fragante sensación de presente, del ahora que va fraguando, del *hodiernismo* que sería después tan agradable a los poetas de la siguiente generación, como Jorge Guillén.

En la magna obra de **Juan Ramón Jiménez** no es complicado hallar singulares paradas en la metáfora luz-arma, porque es la luz uno de sus señeros, polivalentes y perdurables símbolos. En la primera etapa se liga a la frondosidad metafórica, que responde en gran medida a que el moguereño analiza su propio yo a través de la naturaleza, como es norma romántica e impresionista y acabamos de constatar en A. Machado. Si éste reinterpreta ensueños y quimeras, Jiménez en sus "borradores silvestres" inspecciona su sensualidad desbordante, su terror a la muerte, su obsesiva preocupación por la palabra... En los años de juventud fue bien entrenado en el romanticismo becqueriano por "la peña sevillana del instante parado" de la que formaban parte Rodríguez Marín y Montoto, que recibieron al alevín de poeta cuando intentaba estudiar pintura en la ciudad hispalense. Lleva a cabo su peritaje en poesía francesa esencialmente en el sanatorio de Le Bouscat, en Burdeos, en el período en que se restablece de la neurosis en que sucumbió tras la muerte de su padre; entonces, el doctor Lalanne recomienda al "muchacho despatriado" los libros como terapia. F. Villaespesa lo había llamado a Madrid, como dije, para "luchar por el Modernismo", y claro que lo hizo, pues sin duda muchos de los excelsos poemas de Rubén Darío habrían corrido peor suerte sin la cuidadosa mano de Jiménez para publicarlos. Su arraigo en el movimiento le lleva a dictar, ya en el exilio puertorriqueño, *El Modernismo. Notas para un curso*, donde revisa los presupuestos y la historia del movimiento.

En *Laberinto*, el libro más exuberante y voluptuoso de Jiménez –que regaló a Zenobia y ésta rechazó airada porque creyó descubrir en él insinuaciones eróticas–, se instalan estos tridecasílabos de indudable nimbo francés:

> En las paredes vagamente sonrosadas
> de sol de tarde, las persianas agriverdes
> velan, bajo el azul sereno y suntuoso,
> la sombra fresca de las estancias dolientes...
>
> Un olor a jazmines se enreda por los rayos
> de luz que, como flechas, hieren agudamente,
> y en el fondo romántico de los ojos profundos
> colorines sin forma vibran, cual en joyeles.
>
> Lo dulce se confunde con lo chillón; y el pájaro
> que en la última hoja del plátano se mece,
> canta un oro alegórico y un malva pensativo
> frente a la algarabía divina del poniente...
> (Jiménez, 1967b: 1314).

La sinestesia domina la descripción del consabido ocaso, porque el poeta, escondido en una tercera persona para dejar protagonismo al entorno, percibe el mundo simultáneamente con todos los sentidos, como preconizaban los impresionistas. Con estrategias literarias se manifiesta aquí la difuminación que conseguía el pintor de *Ninfeas* –cuyo apelativo hurtó Jiménez para su libro inaugural– apostando por las pinceladas de color mezcladas en la paleta *à plein air* y por las gamas cromáticas en menoscabo de las líneas delimitadas del dibujo. La vaguedad late en marcas léxicas (el adverbio "vagamente") y en la selección de colores no nítidos o palabras que a ellos remiten ("sonrosadas", "agriverdes", "sombra" "oro", "malva"); algunos crean series en *degradé.* Los sintagmas indican imprecisión ("colorines sin forma", "se confunde") o movimientos pausados ("se mece","sereno").

En este contexto parecería incoherente la violencia y rapidez de la metáfora de "los rayos de luz que, como flechas, hieren agudamente". Los destellos cuajan al proyectarse por las rendijas de las persianas que preservan el fres-

cor de las estancias. La sinestesia se alea con ellos, pues van enredados en olor a jazmines. La causa es el anuncio de que unos "ojos profundos" advertirán los fulgores del poniente. En el paso de la luz externa a la oscuridad de las habitaciones, del calor a la frescura, de la "algarabía divina del poniente" a su percepción por la persona se establecen sin duda contrastes que los semas de herida de la luz acentúan y que condensa asimismo la secuencia "la luz se confunde con lo chillón". Al final, el pájaro –símbolo juanramoniano de poeta– cantando al atardecer "un oro alegórico y un malva pensativo" es correlato del acto de creación de este texto, que ambiciona la calidad del metal noble y que se compone según anuncia el color emblema del modernismo y del impresionismo. Siguiendo el círculo platónico a que Jiménez es afecto, el poema se sumará a "la algarabía divina del poniente", pues conseguirá la belleza que lo eleve a las alturas de la Idea o de la Poesía.

Estos contenidos metapoéticos aún balbucientes se concretan cuando Jiménez cruza el umbral de su segundo período, dominado por el ansia de belleza y eternidad. En *Estío*, bisagra entre los "borradores silvestres" y la plenitud, encontramos:

Igual que una espada pura,
dé el escrito pensamiento
al sol del día infinito
la virtud de su destello.

–Llega la luz, paseada
desde su cetro pequeño,
del oriente hasta el ocaso
del inmaculado cielo.–

Igual que una espada, torne
a recojerse en su centro,
y quédese todo en sí
como, encerrado, el acero
(Jiménez, 1967: 95).

La tendencia hacia la depuración de los metros, que linda paradójicamente con las coplas populares de la juven-

tud a las que Jiménez será fiel ya de por vida (López Martínez, 1992a, 1992b), enmarca una reflexión metapoética. Antonio Machado en el conocidísimo "Retrato" inaugural de *Campos de Castilla* igualaría unos años más tarde la espada a la labor poética: "Dejar quisiera / mi verso, como deja el capitán su espada: / famosa por la mano viril que la blandiera, / no por el docto oficio del forjador preciada". Para el sevillano, la poesía es un arma que desea famosa por su utilidad y no por el adorno vacuo. Para Jiménez, el "escrito" es "espada pura", analogía de índole bíblica según constatamos, que sintoniza muy bien con su idea de poeta divino, inspirado ("¡Torres de Dios, poetas! / Pararrayos celestes" exclamaba R. Darío). El mejor destello del alma, su "virtud", se expandirá hacia el sol infinito, alegoría que en el idiolecto de Jiménez tiene que ver de nuevo con la concepción platónica de que la palabra trabajada con el cuerpo, entre la "cáscara vana", en el "cetro pequeño", puede conseguir la luz de la inspiración y lanzarse a lo perdurable de la Idea y de la Belleza eternas ("sol del día infinito", "inmaculado cielo"). La última estrofa iguala el envaine con el cese de la luz-inspiración, que no significa fin sino intervalo.

De *Estío* entresaco este romancillo:

El alba, suave,
con su tierna luz
que crece, da forma
a tu juventud.
Cuando rompe el día,
la luz eres tú.

–La luz, que se ríe,
cantando, en el sol,
y traspasa de oro
mi infinito amor;
la luz, flecha pura
de tu exaltación.–

Suave, la tarde,
con su mansa luz
que cae, da forma
a tu juventud.

Cuando muere el día,
la sombra eres tú.

–La sombra que, dulce,
sonríe a mi paz,
y de azul traspasa
mi amor inmortal;
la sombra, agua pura
de tu castidad –
(Jiménez, 1967: 102-103).

A estas alturas de la obra ya está forjada la luz como símbolo dual de la mujer y de la gracia poética, que se repetirá incansablemente porque, no lo olvidemos, estamos ante "el andarín de su órbita", dominado por el afán perfeccionista de destilar la palabra exacta. Exponente claro de la fusión es el poema "Luz tú" de *La estación total* (Jiménez, 1967: 1241). En estos hexasílabos de *Estío* la potente rima de la primera estrofa (luz, juventud, tú) abre el juego de relación entre las edades de la mujer y las partes de la jornada, convención ancestral amable a los modernistas obsesionados por el tiempo. La segunda estrofa alberga el *topos* cuando aparece el día pleno y, en consecuencia, "mi infinito amor". En principio la luz "traspasa de oro". El verbo propio de acciones de objetos cortantes da paso a la claridad, "flecha pura de tu exaltación". La dicha que ofrecen la inspiración poética y la mujer empapan de amor al creador y al hombre, quien proyecta quehacer y sentimiento hacia la eternidad, pues todo quedará reflejado en el poema que, con su hermosura, conseguirá ser Poesía. Los ecos místicos resuenan en esta flecha de exaltación y en el vocabulario en general. El tópico conjuga la herida de amores y el numen que provoca el dolor creativo; para el moguereño, al igual que para los poetas latinos o Shakespeare, el libro es el hijo que perdura y escribir quebranta como un parto.

En la tercera estrofa la tarde conserva *el tempo lento* impresionista aportado por los adjetivos ("suave", "mansa") y por la sugestión fónica y gráfica de descenso del encabalgamiento ("luz / que cae"). El ocaso coincide con la mujer-

sombra o con el poema que agoniza porque la inspiración cesa. No obstante, en la última estrofa sorprenden los valores positivos de esta falta de luz, que ahora traerá la paz para reflexionar sobre la pieza artística acabada y el amor puro ("agua pura de tu castidad"). Hay otra huella del tópico en los versos "y de azul traspasa / mi amor inmortal", con recurrencia en la plenitud porque en el poeta se desbordan la luz de la gracia y del amor eternos.

Del *Diario de un poeta recien casado* pergeño algunas visitas al tópico en las que se produce casi una revolución en el tono. El 11 de marzo en Boston anota Jiménez:

> Todo el día atravesado mi pecho por esta sola luz, puñal de la primavera –luz que era una sombra portadora de la vida–. Sí. La sombra fugaz del pájaro de esta mañana por los colores calientes –color y sol– de la vidriera de la iglesia de Phillips Brooks, se ha trocado en vuelo de oro –como se trueca en sombra el sol que se mira mucho– por la sombra de mi alma (Jiménez, 1967: 294).

El estro que fondea en el ser es luz que atraviesa el pecho como puñal, con un recuerdo lejano de la imaginería religiosa barroca en las artes plásticas y en la mística. La primavera es numen, porque lo percibido será magma para la composición poética, primero sombra y, una vez el texto en marcha, vida. Jiménez reconstruye una experiencia reciente: el vuelo de un pájaro contemplado a través de una vidriera, secuencia fugaz que cimenta el alzado de esta prosa. La calidad que adquiere al ser tocada por "su alma" la eleva hacia la Belleza absoluta y perenne y, por lo tanto, es "vuelo de oro". Años después en "El otoñado" de *La estación total* Jiménez es tajante cuando clama: "Chorreo luz: doro el lugar oscuro" (Jiménez, 1967: 1140). Leamos este fragmento del poema titulado "De Boston a New York":

> Bajos nubarrones malvas le colocan copas primaverales a los árboles secos de la nieve, que bajan, que bajan, que bajan, como *skis*, por una pendiente... En el fondo hondo y agudo de otro valle sol, una cinta de torrente deshelado recoje en su fría espada de luz toda la infinita mentira del ocaso, que ahora aparece entre los árboles últimos. La luz fría se hace invisible

> a fuerza de exaltarse. El bosque negro se hace invisible a fuerza de esconderse (Jiménez, 1967: 303).

El paisaje nevado sería semejante a los de Sisley –incluso por las perspectivas oblicuas del torrente en descenso y las pendientes–, si no descompusiera Jiménez los modernistas "nubarrones malvas" y el ocaso con símiles tomados de realidades que en 1916 todavía parecen "no poéticas", pero que los futuristas y la Vanguardia en general ya reivindican. Me refiero a la comparación de las filas de árboles secos en bajadas blancas y los *skis*. Juan Ramón utiliza el término en *cursiva* y una referencia a los deportes, uno de los nuevos temas con que Marinetti y su descendencia europea conmocionan el lenguaje lírico. La mirada siempre sorprendida de este extranjero en el país de su esposa identifica la "fría espada de luz" con el "torrente deshelado", fundiendo dos imágenes tocadas por los arábigo-andaluces: la luz-arma y el río-espada. El efecto de distanciamiento ante la extraña realidad adviene al destruir la convencional percepción modernista del atardecer que ahora es "infinita mentira del ocaso". Si en el poema "Sky", también del *Diario...*, Jiménez busca el nombre "cielo" para designar lo conocido ante los azules de América, en "De Boston a N. York", la montaña nevada y el ocaso constituyen el paisaje sentido como ajeno. En "¡Viva la primavera!", prosa de ese peculiar libro de viajes, Jiménez pinta en tono jocoso la llegada de la estación a Nueva York:

> Pero ¡ay! Se cae al agua, casi vencida. Ejércitos de oro vienen en el sol en su ayuda. La sacan desnuda y chorreante y le hacen la respiración artificial en la estatua de la Libertad. ¡La pobre! ¡Qué encanto el suyo, tímida aún y ya vencedora! (Jiménez, 1967: 361).

Según la tradición asumida, los rayos solares son "ejércitos de oro", inflexión ensayada en el *Diario* con la secuencia "ejército gris de ciegas horas" referida a las nubes (Jiménez, 1967: 264); y antes en los "borradores silvestres" se igualaban los "luctuosos nubarrones" a "legiones silenciosas" (Jiménez, 1967b: 1444). Como la mitología recalcaba, la primavera se

personifica, pero aquí casi en caricatura, pues la debilidad de su efecto en la metrópoli, obstaculizada por los productos de la civilización, la precipitan al agua. Los "ejércitos de oro" serán escuadrones de salvamento y la estación maltrecha necesita "respiración artificial". No sólo F. García Lorca notó el terrible choque entre la naturaleza y esta *civitas hominum* que todo lo enguye. Los dardos que lanza Jiménez hacia este tipo de cultura de masas no son, por tanto, sólo los del tópico, sino una protesta que halla su vehículo en la ironía, procedimiento en el que el autor de *Españoles de tres mundos* es sumamente hábil.

Durante su viaje de retorno a España también aplica el tópico. En "Plaza nocturna" (Cádiz, 21 de junio) del *Diario*, las flores se bañan en la oscuridad, sinestesia con ecos impresionistas que resuenan asimismo en el tiempo que fluye. La originalidad radica en que los rayos que se clavan no son ojos de mujer, sino de gatos:

> La brisa anda por las magnolias, que se están bañando, desnudas, en la sombra... Entre el verdor espeso y lustroso, dos gatos negros se escurren, clavándose sus ojos rayos verdes. Silencio, más silencio cada hora, como más sombra... (Jiménez, 1967: 485).

De una modernidad deslumbrante hace gala la descripción de la "Aurora de trasmuros", donde el poeta *puro* por excelencia contempla, como si de un cuadro de Antonio López se tratara, los arrabales de una ciudad con una técnica de enumeraciones cortantes y de superposiciones que causarían envidia al cubista más reputado. Las "tajadas medio comidas, de la luna verde" se mezclan con los detritus expresados con singularísimas metáforas formadas por sustantivos yuxtapuestos ("estercoleros horizontes") o sinestesias del tipo "Restos agrios de la noche" en este jirón de silva libre:

> Todo el cielo tomado
> por los montones humeantes, húmedos,
> de los estercoleros horizontes.
> Restos agrios, aquí y allá,
> de la noche. Tajadas,

medio comidas, de la luna verde,
cristalitos de estrellas falsas,
papel mal arrancado, con su yeso aún fresco,
de cielo azul. Los pájaros,
aún mal despiertos, en la luna cruda,
farol casi apagado.
¡Recua de seres y de cosas!
–¡Tristeza verdadera, porque estás tan sólo
en el alma –se dice, no en la hora!–
(Jiménez, 1967: 929-930).

La luz es la protagonista casi absoluta de *La estación total* y el tópico se prodiga, porque, a pesar de la depuración estilística, Jiménez necesita símbolos. En un momento de tránsito del sueño a la vigilia, llega la gracia en el alba, cuya claridad siempre hiere, pues el moguereño concibe la creación como un acto doloroso. Anota en "Otro desvelo": "Los ojos, entreheridos / de espinas, confusión de la luz de su sueño y de la otra" (Jiménez, 1967: 1149). En la fase del libro titulada "Canciones de la nueva luz" vuelve el poeta a un paisajismo desnudo, alojado en una métrica de aire tradicional con paralelismos y estribillos. En este par de versos de "Las flores bajo el rayo" resuenan ecos arabigoandaluces: "Cada trueno con su dardo / les saca un ay al relámpago" (Jiménez, 1967: 1180).

En síntesis, entre los poetas nimbados por el Modernismo, aunque después sigan derroteros diversos, se aprecian múltiples estrategias para abordar el *topos*. F. Villaespesa opta por la descendencia de los antiguos "arpones de las miradas", que en él se concretan en "miradas que son cual puñales", insertadas en contextos amorosos que rebosan costumbrismo andaluz y en una de las vías métricas aplaudida en la estética de principios de siglo por su solemnidad: el soneto. M. Machado sigue un carril parecido, ya que también elige esta matriz rítmica y el tema amoroso, pero el "puñal de oro" y el "ardiente dardo" son equivalentes al "sol canicular", es decir, busca los referentes en la atmósfera para pintar ambientes en el tiempo. El paisajismo es aún más aquilatado cuando prescinde de los tintes amorosos y el "puñal" figura el frío invernal en que el tenue

sol es "de latón", analogía que se repite casi pareja en otro texto para conectar situación y estado de ánimo tocado por la melancolía.

A. Machado en *Soledades* es limítrofe a su hermano, pues para él también "su lanza blande el tórrido verano", es decir, el *topos* se vincula a lo atmosférico y encuadra un sentir vecino, "el hastío". En otro poema la primavera comporta una "lluvia de saetas de oro" y su luz abre la escotilla de la esperanza. No desdeña el sevillano los tonos costumbristas y el amor, y, en consecuencia, la luna aparece como alfanje en un texto que recrea un hábitat meridional. Su genial tic radica en llenarlo todo de evocación y deseo. La depuración del tópico aplicado a las zonas se halla en una brevísima copla donde la tormenta "afila su cuchillo".

En su primera etapa Juan Ramón Jiménez integra la "luz que como flechas hiere agudamente" en un exacerbado impresionismo con asomos metapoéticos que se concretan en la segunda fase de escritura. Entonces se consolida la tríada luz-tú-flecha; la segunda persona responde a la mujer y a la poesía. En el *Diario* la "fría espada de luz" también se relaciona con paisaje y tiempo, pero al aplicarse al foráneo territorio estadounidense hay un distanciamiento irónico, incluso en los "ejércitos de oro" que simulan los rayos primaverales. La mirada como rayo punzante desplaza el foco de la mujer amada a los animales.

En esencia, palabras claves para designar el distrito semántico del tópico en la estética modernista son: costumbrismo, amor, exuberancia formal, fusión del yo con el entorno, melancolía, metapoesía y distanciamiento.

Capítulo VI

LA VANGUARDIA

La Vanguardia se inclina por la luz-arma en primera instancia porque valora en alto grado el poder de las metáforas. Los párrafos de un pionero, **Ramón Gómez de la Serna**, no tienen doblez:

> Entre los tropos, la metáfora es lo esencial, trasladando el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita. El que sea tácita la comparación la hace misteriosa, discreta y la obliga a un quid que es lo importante de la metáfora.
>
> Lo tácito, que no es sólo lo que se oye o dice formalmente, sino lo que se supone, coloca al lector en un secreto privilegiado, en una actitud de civilización que no asumen los que no tienen que enfrentarse con lo tácito.
>
> La metáfora es, después de todo, la expresión de la relatividad. El hombre moderno es más oscilante que el de ningún otro siglo, y por eso más metafórico. Debe poner una cosa bajo la luz de otra. Lo ve todo reunido, yuxtapuesto, asociado. Contrapesa la importancia de lo magnífico o de lo pobre con otra cosa más grande o más desastrosa (Gómez de la Sena, 1988: 127).

En sus greguerías lleva a la práctica la admiración por este artificio, pues, como es sabido, una de las definiciones de su invento es “Greguería = humor + metáfora”. Recala en el *topos* que estudiamos, ya que con anclajes profundamente líricos escribe: “En el desengaño, hasta las luces de las estrellas hieren el corazón” (Gómez de la Serna, 1984). Se siente atraído por contorsiones ajenas más rompedoras y por eso alaba como greguería la secuencia de F. García Lorca “Enjambres de ventanas acribillan un muslo de la noche” (Gómez de la Serna, 1988: 137). El verso de *Poeta*

en Nueva York denota la descomposición vanguardista que con diferentes martillos el cubismo y el surrealismo provocarán. La luz no mana de la naturaleza como en los modernistas, sino de la electricidad; la común personificación de la noche se rompe al mutilarla para realzar lo sensual y presentar su "muslo".

La poesía francesa del período vanguardista influyó sobremanera en la española, porque París fue el centro cultural del mundo en la primera mitad del siglo XX y en especial en la *belle époque* o período de entreguerras. Muchos artistas hispanos residieron en la capital del Sena en aquellos años de *rive gauche* y *bohème*. **Guillaume Apollinaire**, en *Acools* (1920) adapta así su "Clair de lune":

> Lune mellifluente aux lèvres des déments
> Les vergers et les bourgs cette nuit sont gourmands
> Les astres assez bien figurent les abeilles
> De ce miel lumineux qui dégoutte des treilles
> Car voici que tout doux et leur tombant du ciel
> Chaque rayon de lune est un rayon de miel
> Or caché je conçois la tres douce aventure
> J'ai peur du dard de feu de cette aveille Arture
> Qui posa dans mes mains des rayons décevants
> Et prit son miel lunaire à la rose des vents
> (Apollinaire, 1986: 123).

El discurrir tropológico parte de la "lune mellifluente" que lleva a imaginar, con sinestesia, que los rayos selenitas son de miel y los astros, abejas. En un avance, la constelación de Arturo será un dardo de fuego que causa miedo, aunque sea también de miel lunar. Las connotaciones bélicas que aureolan al Rey de Camelot y la asociación a la espada Excalibur justifican la afloración del arma en esta pieza cuyo lirismo tradicional se trunca por la mención de los locos (o lunáticos) que saborean los dulces rayos.

Vicente Huidobro es más arriesgado, aunque coincida con el maestro francés del caligrama en la disposicion gráfica que adoptan las secuencias aquí seleccionadas. En "Niño", de *Poemas árticos* (1917-1918), leemos:

Aquella casa
Sentada en el tiempo
Sobre las nubes
que alejaba el viento
Iba un pájaro muerto

Caen sus plumas sobre el otoño

Un niño sin alas El balandro resbala
Mira en la ventana Y bajo la sombra
Los peces temen trizar el agua

Se olvidó el nombre de la madre

Tras la puerta que bate
como una bandera
El techo está agujereado de estrellas

El abuelo duerme

Cae su barba

Un poco de nieve
(Huidobro, 1967: 210).

Se evoca una vivienda en la lejanía del ayer –de ahí el deíctico "aquella"– y un entorno otoñal. La vaguedad del recuerdo orienta la selección de elementos de escasa consistencia material como el aire y el agua y la renuncia a otros más contundentes. Dentro de la vivienda se omiten las referencias a objetos y sólo se nombra al niño que mira en la ventana y al abuelo. Todo se halla tocado por la inactividad o por movimientos pausados, y por la mutilación o carencia; el pájaro está muerto, el niño no tiene alas, el viejo duerme, el balandro resbala, los peces nadan con cuidado... El *sfumato* de la memoria nimba también el verso "se olvidó el nombre de la madre". Sólo se impone la violencia en la puerta "que bate / como una bandera", pero ésta manifiesta el abandono y el vacío que también se adivina en el cielo "agujereado de estrellas". El *locus* luz-arma se instala implícitamente, pues el fulgor estelar horada como objeto punzante el azul, en una versión que F. García Lorca desarrollará

ampliamente. La disposición gráfica apoya la suspensión en el espacio y el descenso, reforzados por los encabalgamientos. No se desprecian las connotaciones de vacío de los blancos, ni la adecuación del tremolar de la bandera-puerta, desplazada hacia la derecha de la página. Todo contribuye a la ingravidez del recuerdo y a la fragmentación de la memoria, que se acomoda bien a esta *dispositio* con aire cubista[1].

En *Ecuatorial* (1918) el fragmento de "Siglo encadenado a un ángulo del mundo" repite algunas funciones icónicas de suspensión, acopladas al cielo:

Cada estrella
                                        Es un obús que estalla

Las plumas de mi garganta
Se entibiaron al sol
                                                  Que perdió el ala

El divino aeroplano
Traía un ramo de olivo entre las manos

Sin embargo
                         Los ocasos heridos se desangran
Y en el puerto los días que se alejan
Llevaban una cruz en el sitio del ancla
(Huidobro, 1967: 237).

Según los versos posteriores a esta secuencia, el motivo básico del poema es la guerra, razón por la que las estrellas se tornan obuses. Late la vieja metáfora coránica que las considera-

[1] R. Cansinos-Asséns en *Vicente Huidobro y el Creacionismo* (en *Cosmópolis*, nº 1, 1919) vincula a Huidobro con Apollinaire, la poesía francesa del momento y el cubismo. Escribe: "La nueva lírica, no sólo la que se vincula en el nombre de creacionismo, sino en general aquella cuyas floraciones arrancan de Guillermo Apollinaire y hoy se ilustra con los nombres de Reverdy, Allard, Frick, Cendrars, etc., aspira a darnos una representación íntegra, desapasionada, de la naturaleza, en estilizaciones de una desconcertante variedad. La agudeza de percepción y la fidelidad con que reproducen algunos de estos poetas recuerdan la técnica mordiente y certera de algunos caricaturistas. Y al mismo tiempo, por la simultaneidad de sus imágenes y momentos, hacen pensar en una filiación pictórica, en una trascendencia literaria de los modernos cubistas y planistas" (*apud* Rozas, 1974: 114).

ba proyectiles, pero ahora adecuados a los tiempos modernos. El avión, emblema de la vanguardia, encarna a la paloma de la paz entre "ocasos heridos" que "se desangran", no sólo por los carmines del atardecer y por el ambiente bélico. La sugerencia de fenecer del *tempus fugit* surte de la identidad de días y barcos, con el mar de fondo y la cruz que son símbolos de muerte. El ritmo de pensamiento pespuntea las imágenes con precisión. No en vano, cuando V. Huidobro confiesa sus ideales poéticos en "Vientos contrarios", propone la idea de creador como demiurgo y organizador del caos verbal:

> El poeta es el que humaniza este juego de azar de las palabras, el que lo guía y le da algo así como un destino. El poema tendrá unidad perfecta mientras ninguna palabra se desmande y todas sigan el cayado del guía como el rebaño que asciende la colina (Huidobro, 1957: 116).

En lo profundo del siguiente par de metros del excelso *Altazor* (1919), "Bajo el alba benigna / Que zurce el tejido de las mareas" (Huidobro, 1967: 281), se adivina la equiparación de la claridad a una aguja que cose los agujeros de las olas. Es prueba de la pericia de V. Huidobro, quien clamaba por ofrecer una percepción tan inusitada de la realidad que supusiera no la imitación sino el nacimiento ("No cantéis la rosa, hacedla florecer en el poema"). No lo olvidemos, estamos ante el más insigne creacionista. El Canto II es una preciosa oda a la mujer cuya luz se funde con la de los astros. El sujeto lírico se halla lejos ("Heme aquí perdido entre mares desiertos / solo como la pluma que cae de un pájaro en la noche") y por ello el cosmos refleja la lucha, la inquietud y la herida de la distancia acudiendo a una espléndida modulación de los ejércitos del firmamento:

> Al irte dejas una estrella en tu sitio
> Dejas caer tus luces como el barco que pasa
> Mientras te sigue mi canto embrujado
> Como una serpiente fiel y melancólica
> Y tú vuelves la cabeza detrás de algún astro
>
> ¿Qué combate se libra en el espacio?
> Esas lanzas de luz entre planetas

Reflejos de armaduras despiadadas
¿Qué estrella sanguinaria no quiere ceder el paso?
En dónde estás triste noctámbula
Dadora de infinito
Que pasea en el bosque de los sueños
(Huidobro, 1981: 85).

También **César Vallejo** en *Trilce* relaciona la luz solar y la mujer que consuma la unión y entra en la "legión de oscuridades" del yo lírico. La herida amorosa se proyecta en el exterior por el crepúsculo que "flagela" los carros, igual que ella hace metafóricamente con el sujeto. El poema LXXI comienza:

Serpea el sol en tu mano fresca,
y se derrama cauteloso en tu curiosidad.

Cállate. Nadie sabe que estás en mí,
toda entera. Cállate. No respires. Nadie
sabe mi merienda suculenta de unidad;
legión de oscuridades, amazonas de lloro.

Vanse los carros flagelados por la tarde,
y entre ellos los míos, cara atrás, a las riendas
fatales de tus dedos
(Vallejo, 1975: 117)

La influencia en España de la vanguardia foránea es incuestionable y viene dada porque nuestros artistas viajan sobre todo a Francia, donde se reúnen además con los sudamericanos allí desplazados, leen los libros de moda –traducidos o en los idiomas vernáculos– y visitan exposiciones pictóricas. Se imbuyen de elementos icónicos, carpintería discursiva y presupuestos teóricos con éxito en Europa y en Ultramar. Y asumen la tesis de renovar con frenesí los lenguajes artísticos, cuyo primer paso es la crítica a los anteriores por caducos (Brihuega, 1982: 72-80). Jorge Luis Borges en el *Manifiesto del Ultra* era así de categórico:

Esta es la estética de Ultra. Su volición es crear: es imponer facetas insospechadas al universo. Pide a cada poeta una visión desnuda de las cosas, limpia de estigmas ancestrales; una visión fragante, como si ante sus ojos fuese surgiendo auroralmente

> el mundo. Y, para conquistar esta visión, es menester arrojar todo lo pretérito por la borda (*apud* Brihuega, 1982: 105).

Un caudal de voces nuevas cala en una literatura rebosante de maquinismo, de términos deportivos... acordes con el espíritu de este hombre de los "felices años veinte", criado en los pechos finiseculares del Modernismo pero que busca savia nutricia en nuevas ubres.

Los ultraístas de *Grecia*, una de las primeras banderas del revolucionario ejército, tampoco fueron renuentes al tópico que estudiamos, otro testimonio de lo errado de jubilar a los veteranos aunque el uniforme de los nuevos sea de último modelo. A **Rafael Cansinos-Asséns** pertenece el "lirograma" titulado "La tarde", que publica en la citada revista (II, 24, 5):

> El sol, al alejarse, lanzó un cohete-señal
> Que ha prendido en los techos de las casas...
> Mil heliógrafos lo recogen
> Y multiplican sus llamas.
> La escuadra está ardiendo en el puerto.
> ¡Alarma!
> En la ciudad, todos los coches
> Son del servicio de incendios.
> La gente se apiña asustada.
> Todas las colinas están llenas de estrellas curiosas.
> ¡Anuncios luminosos!
> En las cúpulas de los templos han estallado granadas.
> ¡Pirotécnica peligrosa!
> Todas las casas a la vez
> empiezan a arder por las ventanas!
> (*apud* Barrera López, 1987, I: 188)

El crepúsculo de "La tarde" traiciona los modelos finiseculares, pues ya no hay que captar el instante ni recrearse en matices cromáticos que plasmen la belleza contingente y acompasada a los estados del espíritu, por lo común presos de nostalgia o hastío. Ahora el rojizo resplandor vespertino y los cohetes se confunden en un impulso por sobreponer lo artificial a la naturaleza. El atardecer cae sobre unas colinas con anuncios luminosos del agrado de los urbanitas de la época o de los sorprendidos como Juan Ramón

Jiménez cuando visitaba las metrópolis norteamericanas. El neón suple a las estrellas en este afán por amalgamar *natura* y artificio. Los rojos del ocaso son granadas que han estallado; he aquí el tópico que se hilvana a un final muy ultraísta en el que el resplandor eléctrico de ventanas unido al carmín de poniente provocan la visión de fuego.

Otro texto de R. Cansinos-Asséns, el "Poema crepuscular" también publicado en *Grecia* (II, 31, 4), esgrime una imagen filial a la de los predecesores modernistas (los hermanos Machado sin ir más lejos), pero con una grafía creacionista-ultraísta:

El sol, vuelto de espaldas,
Lanza puñales de oro
A los espejos de la mañana.

Las arañas viajeras
Cuelgan chales de sombra
En las espaldas de las mujeres
Que visten trajes de cola.

Las locomotoras viudas
Gritan con sus gargantas ebrias
De haber bebido el éter de los adioses

Mientras en todas las ventanas
El pavo real de los incendios
Abre sus ojos tornasoles.

Los niños en el arroyo
Para sus madres pobres
Recogen el último oro.

Las estrellas rompen el negro
Cascarón de los telescopios
Y la luna, otoñal, esparce
Sus hojas secas sobre todo

(*apud* Barrera López, 1987 I: 191).

El contexto semántico rebosa ludismo, cierta concatenación ilógica de las metáforas, maquinismo y unas prosopopeyas destinadas a enfocar ángulos poco convencionales de los objetos. No falta el ocaso con las ventanas iluminadas –hay que cantar el sorprendente invento de la luz eléc-

trica– en heterogénea mixtura con el pavo real del crepúsculo. Y como también los vanguardistas creen que el tiempo progresa y azuza, el texto culmina con las estrellas que "rompen el negro cascarón de los telescopios" (de nuevo la luz quebrando lo concreto) y con una luna otoñal.

En el "lirograma" denominado "Crepúsculo" (en *Grecia* III, 49, 12) R. Cansinos-Asséns anda a vueltas con el ocaso, que asimila a la partida de un tren. "El río está lleno de espadas", esto es, de los últimos reverberos de un sol concebido como "gran brasero de los pobres" porque transporta a la emigración preludiada. Con deseos de copiar el nuevo estilo, pero precipitándose en la mímesis de su propia obra, escribe:

En el último tren de la tarde
Como un jugador infeliz
Huyó el sol emigrante.
Caras de despedida
En todas las ventanas.
Los suicidas frustrados
Desandan los viaductos.
El río está lleno de espadas.
Reverberos apresurados
Pasan silvando [sic] por las calles.
La luna sigue en el ascensor.
Y el gran brasero de los pobres
Se vuelca en el paisaje
(*apud* Barrera López, 1987 I: 192).

El "Nocturno" que **Pedro Garfias** publica también en *Grecia* (II, 17, 6) posee el mismo tono que los textos de R. Cansinos-Asséns revisados, índice de que para cincelar una estética se necesita remachar:

Aeroplano sin alas.
Una granada incendia un globo.
Los gnomos sueltan su paloma azul
con un papel atado al cuello...
¿Por qué escalas de huellas descienden esos hombres?
El reflector miope, bostezando
hunde en el cielo su nariz.
Las cúpulas comienzan su diálogo
y al saludarse

notan la ausencia de una...
Abajo
los centinelas tiemblan por el cielo
ametrallado
(*apud* Barrera López, 1987 I: 225).

Con perspectiva descendente, la luna se encarna en una sarta de imágenes maquinísticas (el aeroplano emblema del Ultraísmo, la granada que estalla –he aquí el *topos*–) que se anillan a otras de cariz lúdico (la acción de los gnomos). El reflector se personifica para inducir a la sensación nocturna de sueño. No faltan las cúpulas iluminadas ni el "cielo ametrallado", nueva modulación de las estrellas como proyectiles. Pedro Garfias en "Tren" (*Grecia* II, 22, 3) torna al paisaje en el atardecer y al esbozo del *topos*, pues el medio de transporte imanta al sol, esto es, refleja sus crepusculares brillos y "agujerea" el astro:

El mar alborotado olas verdes y azules
Túnel girón de sombra prendido de una rama
noche sin cielo luceros Túnel
Y el tren que agujerea el sol imantado
huye
apartando los árboles del paso
Los ríos llueven sobre las nubes
Bandadas de palomas por el pentágrama
En cada estación he ido dejando un grado
todos los grados que me dio en sus manos
colmadas
Y el sol se acuesta en la montaña
por esos ojos
me ha entrado todo el frío de la noche
(*apud* Barrera López, 1987 I: 228).

En un contexto de términos deportivos, tan de moda en el momento, Pedro Garfias no se desprende de la imagen, pues en "Domingo" (*Grecia* II, 37) confirma:

Compañeros gozosos
juegan al foot-ball con pelotas metálicas
de torre a torre.
Yo agujereo el sol
Tras esa puerta

el sacerdote elevará en sus manos
un cáliz lleno de miradas blancas
El corazón alegre de mi novia
naufragará en las sombras
Y sus miradas buscarán un cable
Yo agujereo el sol encanecido
Las campanadas
estallan al caer sobre la plaza
(*apud* Barrera López, 1987 I: 232).

Libros axiales de estos años, como *Marinero en tierra* de R. Alberti, convertirán los titubeos en clara elocución. En el poemilla "Hotel" que recoge la estancia del gaditano en el sanatorio de la montaña madrileña, "la luciérnaga del tren/horada el desfiladero" (Alberti, 1988 I: 96). Al igual que sucedía cuando P. Garfias dibujaba la luna como una máquina, acontece en otro poema del autor, "Tormenta" (en *Grecia* II, 27, 11), al pintar la tempestad como el bufido del emblemático aeroplano:

Un aeroplano monstruo bufa sobre la noche
Y el viento me golpea con sus puños.
Las almas de los muertos olvidados
Danzan sobre los hilos telegráficos.
Y el aviador dispara
Su pistola automática.
Noche aún.
Pero el día ya fuerza sus ventanas.
Explotó el polvorín del campamento,
Y un cuervo enloquecido
Va arrancado jirones de cielo con el pico.
Hay pájaros absortos
Sobre las nubes rápidas.
Al pasar sobre mí
La noche me ha azotado con sus alas
(*apud* Barrera López, 1987 I: 230).

La flexibilidad de las imágenes germinales permite que el rayo sea el disparo con "pistola automática" de un nuevo Zeus, el aviador. La profusión de luces matutinas son un polvorín que estalla y que ahuyenta los cuervos de la noche. Otro tanto sucede con las ancestrales miradas-armas de amor, que resurgen en la pluma del joven ultraísta:

Hacía miles de años que nos buscábamos
Y el mundo es limitado
Aleluya
Tus miradas desnudas
Cómo os habrán punzado miradas mías
los ojos esquivos
que traéis sangrando las alas
a nuestro nido
Miradas que tembláis como dos surtidores
cómo os habrán herido
(*apud* Barrera López, 1987 I: 233)

En "Invocación al sol", texto leído en el Ateneo de Sevilla durante la séptima velada que se celebró el 2 de marzo de 1920, P. Garfias desbroza las sendas de la novedad con la ecuación del astro rey y un "bisturí aguzado":

Sol
Vino dorado y tibio,
vino de odres defondados
para borrachos de cien bocas.
Sol

Bandadas de niños
para irrumpir cantando en las plazuelas.
Sol

Bisturí aguzado
para irrumpir cantando en las plazuelas.
Sol

Dorada jaula de los pájaros,
manto dorado de los árboles,
embriaguez del día,
inefable sofoco de la tierra,
de la tierra,
de la tierra matrona de cien pechos
Sol Sol Sol
camarada de perros y mendigos,
enróscate a mis huesos ateridos
(*apud* Barrera López, 1987 I: 236).

Pese a los revolucionarios deseos de ruptura, las estéticas colindantes dejan su huella, en este caso el neopopularismo por la semilla de rima infantil, que tan granados frutos había producido en la obra de los Machado y de J. R. Jiménez y que cuajará gran cosecha en las de R. Alberti, F. García Lorca o M. Hernández.

En su reflexión *Del tema moderno como número de fuerza*, publicada en la revista *Mediodía* de Sevilla en agosto de 1927, Guillermo de Torre resume la función de las máquinas y de los nuevos temas en la poesía de la época y sintetiza también el organigrama en el que se sitúa la luz-arma para cobrar su función:

> Los elementos modernos, los símbolos maquinísticos, las fuerzas mecánicas y, en suma, las nuevas fuerzas de la civilización occidental, han llegado a penetrar en numerosos sectores de la nueva estética, especialmente en las artes aplicadas, facilitando temas, sugestiones o imágenes al lirismo y a la plástica moderna. [...] Nuestro deber juvenil –ya exaltado– de fidelidad a esta época, nos obliga, por consiguiente, a registrar sus signos más característicos. Y afirmar que las máquinas, su proyección estética, no son como varios pretenden, efecto de una sensibilidad, sino causa inequívoca, palmaria y beneficiosa de esa misma sensibilidad. ¿Acaso la función es anterior al órgano? Son, pues, las ruedas del nuevo maquinismo las que mueven nuestra sensibilidad en un sentido original. Ahora bien: en lo que sí debemos disentir de Marinetti y sus alocados congéneres, es en creer que esta nueva sensibilidad no debe ser proyectada exclusivamente sobre las máquinas, sobre los objetos recientes, sino sobre los temas eternos, los motivos imperecederos que se transmiten de generación en generación. Conseguiremos así rejuvenecerlos, infundirles una faz inédita, e incorporarlos al friso de sugerentes motivos contemporáneos (*apud* Brihuega, 1982: 214-216).

Puesto que la Vanguardia preconizaba el bombardeo sin escrúpulos de las fronteras interartísticas, los mismos temas pasan de la literatura a la pintura, al cine... Un poco tardío (1936) pero aún participando del fervor por la máquina, el cuadro de Alfonso Ponce de León conservado en el Centro

de Arte Reina Sofía de Madrid y titulado "Accidente" (1936) muestra a un hombre en el suelo tras haber sufrido un percance de tráfico. Con resabios surrealistas (¿quién no recuerda el famoso fotograma de *Un chien andalou* de L. Buñuel?), una esquirla de cristal se clava en el ojo. A su vez, en primer plano el faro del coche irradia justamente hacia el órgano dañado, con lo que se bordea en terrenos pictóricos el tópico estudiado.

Para acabar con los ultraístas, toca el turno a **Gerardo Diego**, más remiso a esta metáfora, aunque en *Manual de espumas* (1924), el libro en que culmina su experiencia de vanguardia, la roza en la versión adyacente del fulgor sobre las gotas de lluvia que serán espinas. En el poema "Bahía" la naturaleza toma atributos de seres cotidianos –se habla de los "naipes del cielo, por ejemplo. Aunque no se atempera el aire de intrascendencia cubista, todo el texto transparenta una despedida, origen tal vez de la sugestión de dolor del tópico. Las líneas significativas son:

> Y mientras yo modelo mi retrato columna
> sobre los montes delicados
> pisa desnuda la lluvia.
> En las manos me deja
> su corona de espinas
> y cantando se aleja
> sobre los techos y los climas
> (Diego, 1986: 94-95).

En *Versos humanos* (1924) se aproxima a la visión de los ejércitos de las constelaciones, pero traspasada de ecos clásicos en el discurrir ya no del sol en el carro, sino de la noche. Así describe el santanderino el frío cortante de los cielos sorianos:

> Viento que el Urbión desata,
> que el Moncayo nos envía
> cuando la mañana asciende,
> cuando la tarde declina,
>
> cuando escoltada de estrellas
> que su carromato aguijan,

la larga noche fecunda
de tumbo en tumbo camina
(Diego, 1986: 149).

En el mismo libro el Duero es espada, como sucedía con profusión entre los árabes. Inmediatamente antes que G. Diego, A. Machado ya había vinculado la corriente fluvial a armas al hablar de su "curva de ballesta en torno a Soria". Ahora sorprende que la sombra pula cual herramienta:

Canta siempre y todavía
agua del Duero delgada.
En el recodo la umbría
te pule como una espada,
camino del mar baldío
(Diego, 1986: 155).

Un recoveco del tópico bastante poco transitado es igualar el foco del faro y la aguja de un reloj que también es objeto puntiagudo. Comienza el poema "El faro", también de *Versos humanos*: "Centinela, despierta, / Gira la luz del faro, / Reloj horizontal de luminosa aguja" (Diego, 1986: 217). Aunque en este libro el furor experimental se había atenuado, quedan rescoldos y un galanteo con el maquinismo, según se aprecia en el reloj, objeto mecánico al fin y al cabo.

En los años en que se desarrollaba la experimentación, la poesía cultivada desde las filas falangistas desliza el tópico luz-arma, especialmente cuando integra el maquinismo. **Dionisio Ridruejo** escribe un soneto elegíaco a García Morato, que era aviador y por eso cobran sentido los versos "Cómo se maravilla tu sonrisa, / hélice el sol de tu supremo aliento" (Ridruejo, 1979: 176). En la corona poética que se dedica a José Antonio Primo de Rivera a finales de 1938, D. Ridruejo escribe: "Enamoró la luz de las espadas, / armó las almas sin albergue, frías, / volvió sed a las aguas olvidadas" (Ridruejo, 1979: 177). Ell lugar común se halla concorde con la simbología falangista, pues las flechas del escudo simbolizan iluminación espiritual; la palabra *sagita* de la que se deriva *saeta* conserva una estrecha relación con el

verbo *sagire* que quiere decir "percibir con rapidez". La flecha es materialización del rayo del sol para antiguos pueblos guerreros. Es atributo de Apolo cuando vence a Pitón; de Amaterasu, diosa del sol de los mitos sintoístas; de Indra, dios de los guerreros indoarios, etc. En la escritura rúnica, la runa "t y r", escritura de Dios, tiene forma de una flecha vertical.

Capítulo VII
EL GRUPO DEL 27 Y SUS ALEDAÑOS

Las bardas divisorias entre la Vanguardia y la Generación del 27 se justifican en estas páginas por una mera cuestión de orden externo. Prueba fehaciente es el encuadre de G. Diego en la parcela anterior, a sabiendas de su perfecto acomodo también en ésta. Es *vox populi* que los jóvenes del 27 coincidieron por edad y por preocupaciones estéticas con muchos de los que recibieron entusiasmados el Dadaísmo, el Futurismo y el resto de los Ismos de procedencia extranjera. Sus libros primerizos rebosan vocabulario maquinístico y deportivo, juegos gráficos, ludismo, etc. Baste sólo con citar *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* de R. Alberti, *Seguro azar* de P. Salinas o, como acabamos de constatar, la producción primera de G. Diego. Algunos de los tratamientos del tópico que estudiamos coinciden en las muestras de las dos casillas y en otros casos la voz de los escritores es tan genuina que posee timbres propios. Junto a los miembros *numerarios* de la Generación del 27, alineo a otros que tuvieron un trato muy cercano, aunque por circunstancias siguieron derroteros personales. Me refiero a Pablo Neruda, que convivió con el grupo en el Madrid inmediatamente anterior a la Guerra Civil y en América. Pronuncia una conferencia "al alimón" con Lorca en Argentina y después coincidirá con algunos durante el exilio. Frecuenta a R. Alberti en París poco después de la contienda y luego en Argentina, aunque ya mantenía contactos epistolares que se remontaban a la época en que el joven chileno estaba destinado con un cargo diplomático en Asia y componía *Residencia en la tierra,* ese libro catárquico y pleno de imágenes visionarias. Las relaciones de P. Neruda con V. Aleixandre y M. Her-

nández sobrepasaron lo estrictamente poético, pues consolidaron una amistad que dejó un influjo a tres bandas aún no suficientemente aclarado por la crítica, pero de muchos quilates. También cabe M. Hernández en esta sección, no sólo por "genial epígono de la Generación del 27", sino por el paralelismo en algunas facetas de su obra, aunque su edad y la dirección final de su escritura lo acerquen a la llamada "Generación del 36".

Sin asomo de dudas, **Federico García Lorca** es el más receptivo al *topos* que analizamos, que llega a consagrarse como verdadero estilema de su obra con un polimorfismo sorprendente. En "Santiago (Balada ingenua)", de escritura muy temprana pues se fecha el 25 de julio de 1918, festividad del Patrón de España, el joven granadino rememora la leyenda del Apóstol, que se aparece en el cielo "con doscientos guerreros", según cuentan "un hombre" y "una vieja". Aquí se halla el primer eslabón del tópico, que lo aproxima a la lírica arábigo-andaluza, ya que la Vía Láctea se percibe como el escuadrón del Santo. En la segunda parte, la vieja narra que vio pasar a Santiago, quien le otorgó el don de una estrella "clavada" en el alma:

–Y comadre, ¿no le dijo nada?
–le preguntan dos voces a un tiempo.

-Al pasar me miró sonriente
y una estrella dejóme aquí dentro.

–¿Dónde tienes guardada esa estrella?
–le pregunta un chiquillo travieso.

–¿Se ha apagado –dijéronle otros–
como cosa de un encantamiento?

–No, hijos míos, la estrella relumbra,
que en el alma clavada la llevo
(García Lorca, 1991 I: 45)

La estrella de rayos que lesionan constituye una metáfora sobre la que Lorca vuelve insistentemente, perfilándola de continuo, sacándola de un contexto e introduciéndola

en otro, limándola... En la etapa tocada por las lecturas modernistas de juventud, la analogía se embute en versos largos de sonoridad solemne y en el canto a la sensualidad femenina, tal y como ocurría en los maestros F. Villaespesa y M. Machado. "Elegía" es un extenso poema que canta a una mujer muerta sin haber gozado, infecunda, nudo temático que se desenredará en sus magistrales piezas dramáticas, en especial en *Yerma*. El colofón es:

Tu cuerpo irá a la tumba intacto de emociones.
Sobre la oscura tierra brotará una alborada.
De tus ojos saldrán dos claveles sangrientos,
y de tus senos, rosas como la nieve blancas.
Pero tu gran tristeza se irá con las estrellas,
como otra estrella digna de herirlas y eclipsarlas
(García Lorca, 1991 I: 41).

En "Árboles" (1919) observamos un giro bastante singular que nace, sin embargo, de la percepción básica del cielo como ejército. Por la *dubitatio*, los enhiestos vegetales parecen las "flechas caídas del azul" que las estrellas lanzan. Con ecos pitagóricos y las típicas sinestesias lorquianas, los rayos astrales son música de los ojos de Dios que se derrama sobre lo material del corazón:

¡Árboles!
¿Habéis sido flechas
caídas del azul?
¿Qué terribles guerreros os lanzaron?
¿Han sido las estrellas?

Vuestras músicas vienen del alma de los pájaros,
de los ojos de Dios,
de la pasión perfecta.
¡Árboles!
¿Conocerán vuestras raíces toscas
mi corazón en tierra?
(García Lorca, 1991 I: 113).

Un fragmento de "Elegía del silencio" guarda una inflexión muy grata al autor, que con una sinestesia de partida confiere materialidad al vacío que supone el silencio:

Taladrado de estrellas
y madurado de música,
¿dónde llevas, silencio,
tu dolor extrahumano,
dolor de estar cautivo
en la araña melódica,
ciego ya para siempre
tu manantial sagrado?
(García Lorca, 1991 I: 60)

En "Puesta de canción", unos versos adolescentes no recogidos en libro, sorprende más que el *topos* la metáfora del cielo, que por los mismos años usaba R. Cansinos Assens en su poema "Crepuscular" antes revisado. Lorca escribe: "Lejos una estrella / hiere el pavo real / del cielo" (García Lorca, 1991 I: 693). Con cierto tono burlesco en "Paisaje" se delinea la naturaleza de nuevo en el poniente, parte del día que Lorca asimila a una peculiar pena solapada a la culpa, otro de sus motivos perennes ("Pero una grave tristeza / tiñe mis labios manchados / de pecados"). El final es: "Ya es de noche y las estrellas / clavan puñales al río / verdoso y frío" (García Lorca, 1991 I: 68). De estos versos a la difundidísima "Canción de jinete" sólo hay un paso:

La noche espolea
sus negros ijares
clavándose estrellas

Caballito frío.
¡Qué perfume de flor de cuchillo!

En la luna negra,
¡un grito! Y el cuerno
largo de la hoguera.

Caballito negro.
¿Dónde llevas tu jinete muerto?
(García Lorca, 1991 I: 307)

Las vetustas baterías de la noche en este fragmento se metamorfosean en caballos negros en los que se clavan las estrellas, para ir en sintonía con el animal concreto y terre-

no que porta al jinete muerto. El verbo aplicado se relaciona con la "flor de cuchillo" que augura la tragedia; los objetos punzantes todo lo aureolan, incluso "el cuerno largo de la hoguera" o los resplandores del alba en este paraje imbuido de muerte. Un entorno semejante surge en el no menos divulgado romance "Muerte de Antoñito el Camborio":

> Voces de muerte sonaron
> cerca del Guadalquivir.
> Voces antiguas que cercan
> voz de clavel varonil.
> Les clavó sobre las botas
> mordiscos de jabalí.
> En la lucha daba saltos
> jabonados de delfín.
> Bañó con sangre enemiga
> su corbata carmesí,
> pero eran cuatro puñales
> y tuvo que sucumbir.
> Cuando las estrellas clavan
> rejones al agua gris,
> cuando los erales sueñan
> verónicas de alhelí,
> voces de muerte sonaron
> cerca del Guadalquivir
> (García Lorca, 1991 I: 419).

En la pelea Antoñito "clavó" mordiscos ante los "cuatro puñales" enemigos, aunque su arrojo no le salvó. Algunas de las formas agudas que atraviesan este ambiente de tragedia están implícitas, como en los animales cornúpetos (jabalí, toros). La sugerencia taurina de los "erales" sella el quiebro del *topos* y por eso los rayos de las estrellas son "rejones" en lugar de otras armas. Como en el caso anterior, la coherencia es redonda.

La luna, satélite omnipresente en la producción lorquiana y presagio común de muerte, suple a la estrella. En *Primeras canciones* ya balbucea el tópico presidido por un astro selenita que, para asemejarse a objetos punzantes, no es llena. En "Media luna" implícitamente se iguala a una hoz, como sucedía en escritores anteriores:

La luna va por el agua.
¡Cómo está el cielo tranquilo!
Va segando lentamente
el temblor viejo del río
mientras que una rana joven
la toma por espejito
(García Lorca, 1991 I: 251)[1].

En el poema "Verlaine" de *Canciones*, que remite a una instrucción simbolista, la luna se proyecta sobre el agua y la punza ("picaba"). Como en Juan Ramón Jiménez, la gracia poética fluye en el rayo luminoso y, como en A. Machado, se envuelve en ensueños:

La canción,
que nunca diré,
se ha dormido en mis labios.
La canción,
que nunca diré.

Sobre las madreselvas
había una luciérnaga,
y la luna picaba
como un rayo en el agua.

Entonces yo soñé,
la canción,
que nunca diré.

Canción llena de labios
y de cauces lejanos.

Canción llena de horas
perdidas en la sombra.

Canción de estrella viva
sobre un perpetuo día
(García Lorca, 1991 I: 321)

---

[1] Como sucedía en la lírica andalusí, también en el *Poema del cante jondo* el río es imagen de arma. Al poema "Sevilla" pertenece este fragmento que sin duda dibuja el Guadalquivir: "Bajo el arco del cielo, / sobre su llano limpio, / dispara la constante / saeta de su río" (García Lorca, 1991 I: 181).

Si en los textos anteriores el agua era charca y río, en el poema "Segundo aniversario" se desborda en mar. La desnudez de *Canciones* justifica desde el octosílabo sin rima hasta la sucesión de imágenes sencillas, a pesar de la sutil referencia mitológica a un animal astado. La curva de la luna sugiere los consabidos cuernos y éstos el unicornio, para acabar equiparados el satélite y una flor, algo que J. R. Jiménez en su etapa modernista había repetido sin cesar. El objetivo es encuadrar un paseo nocturno y solitario:

La luna clava en el mar
un largo cuerno de luz.

Unicornio gris y verde,
estremecido pero estático.

El cielo flota sobre el aire
como una inmensa flor de loto.

(¡Oh, tú sola paseando
la última estancia de la noche!)
(García Lorca, 1991 I: 345).

En la etapa tocada por el Surrealismo, Lorca tampoco echa en saco roto estas lunas punzantes, que une a imágenes visionarias. El ritmo de pensamiento va conectando palabras del mismo campo semántico que orientan hacia el significado general del texto. En la "Fábula y poema de los tres amigos" de *Poeta en Nueva York* se suceden semas de muerte; la noche, cuya negrura connota el fenecer, "enseñaba su esqueleto" y el sujeto lírico habla de "mi muerte". La luna, en este caso con "punzantes esquirlas", de nuevo ilustra este contexto. La herida se concreta en términos como "mi dolor" y en objetos metálicos e instrumentos de tortura ("ruedas dentadas y látigos"). Son versos representativos:

Tres
y dos
y uno,
los vi perderse llorando y cantando
por un huevo de gallina,

por la noche que enseñaba su esqueleto de tabaco,
por mi dolor lleno de rostros y punzantes esquirlas de luna,
por mi alegría de ruedas dentadas y látigos,
por mi pecho turbado por las palomas,
por mi muerte desierta con un solo paseante equivocado
(García Lorca, 1991 I: 450).

En "El rey de Harlem", del mismo libro, la luna ya no esgrime cuernos, sino unas pinzas por la constelación de cáncer, que son anunciadas por otras armas ("la espina del puñal"). Bulle una tragedia en la mención de la sangre y de una noche tan oscura como los habitantes del barrio neoyorkino:

Negros, Negros, Negros, Negros.

La sangre no tiene puertas en vuestra noche boca arriba.
No hay rubor. Sangre furiosa por debajo de las pieles,
viva en la espina del puñal y en el pecho de los paisajes,
bajo las pinzas y las retamas de la celeste luna de cáncer
(García Lorca, 1991 I: 461).

En un catálogo tan detallado, los rayos del sol también funcionan como términos reales. Me agrada especialmente "Puñal" de *Poema del cante jondo*:

El puñal
entra en el corazón
como la reja del arado
en el yermo.

No.
No me lo claves.
No.

El puñal
como un rayo de sol,
incendia las terribles
hondonadas.

No.
No me lo claves.
No.
(García Lorca, 1991 I:169)

Como se ha anunciado, la pertenencia de algunos miembros de la Generación del 27 a la Vanguardia es incuestionable. Aquí Lorca asimila, desnuda de ornamentos, la capacidad simbólica de la grafía que ya habían tanteado G. Apollinaire con sus caligramas y Creacionistas y Ultraístas. Las estrofas y los estribillos y la longitud de los versos proporcionan la visión gráfica del puñal. En la primera estrofa el movimiento de esta arma corta, que se liga a la lucha cuerpo a cuerpo y a veces a la traición, se explica por una metáfora que también recurre al objeto punzante y que supone la incursión en el tópico del cuerpo humano como barro: la reja del arado que penetra en el yermo. Los encabalgamientos coadyuvan a la impresión de ir hacia lo profundo. Tras ese estribillo icónico del puñal, la segunda estrofa invierte el tópico, pues ahora el "rayo de sol" es un correlato del arma que, acorde con el hombre de barro anterior, "incendia las terribles hondonadas", es decir, cala dentro y produce sangre.

Otro poema, el espléndido romance sobre la leyenda bíblica de Thamar y Amnón, exhibe dos rasgos peculiares. Por una parte la luz-arma está sugerida en los efectos del calor extremo en el suelo. Con ecos de los hermanos Machado, la tierra tiene "heridas cicatrizadas" y se halla "estremecida de agudos cauterios de luces blancas" por ser lunares, ya que la escena es nocturna. Por otra parte, el tópico surge en contexto erótico, uno de los grandes lares semánticos para su desarrollo, aquí reforzado por el intenso calor, correlato de la pasión incestuosa de Amnón. La canícula como "rumores de tigre y llama" demuestra la efervescencia metafórica de Lorca, capaz de adivinar en las líneas de la calima las rayas de la piel del felino, que en sinestesia son "rumores", es decir, vagas semejanzas:

La luna gira en el cielo
sobre las tierras sin agua
mientras el verano siembra
rumores de tigre y llama.
Por encima de los techos
nervios de metal sonaban.
Aire rizado venía

con los balidos de lana.
La tierra se ofrece llena
de heridas cicatrizadas,
o estremecida de agudos
cauterios de luces blancas
(García Lorca, 1991 I: 439).

En el "Martirio de Santa Olalla" se desliza una versión bastante original del *topos* y sumamente acorde con el contexto de tragedia, en este caso hiperbolizada por tratarse del martirio de una joven. Las llamas que incendiarán el cuerpo desnudo de la cristiana son "bisturí", al igual que sucedía en la Vanguardia. Como la carne arderá, los hilos de sangre que corren por la espalda dibujan árboles, combustibles adecuados. Además se multiplican las armas de tortura que portan los soldados:

Por los rojos agujeros
donde sus pechos estaban
se ven cielos diminutos
y arroyos de leche blanca.
Mil arbolillos de sangre
le cubren toda la espalda
y oponen húmedos troncos
al bisturí de las llamas.
Centuriones amarillos
de carne gris, desvelada,
llegan al cielo sonando
sus armaduras de plata.
Y mientras vibra confusa
pasión de crines y espadas,
el Cónsul pone en bandeja
senos ahumados de Olalla
(García Lorca, 1991 I: 434).

Se computan bastantes empleos del fuego como referente objetos cortantes. En "¡Ay!" de *Poema del cante jondo* procede de los dientes de la hoguera, y no de las normativas lenguas, para insistir en el dolor:

El horizonte sin luz
está mordido de hogueras.

(Ya os he dicho que me dejéis
en este campo
llorando)
(García Lorca, 1991 I:171).

Cuando crece la animación del paisaje, la hoguera toma atributos de animales; en "De otro modo", son los cuernos:

La hoguera pone al campo de la tarde
unas astas de ciervo enfurecido.
Todo el valle se tiende. Por sus lomos,
caracolea el vientecillo
(García Lorca, 1991 I: 381).

El "Candil" participa sutilmente de la asociación llama-objeto punzante, pues en principio el fuego se vincula al faquir, que sugiere clavos; después, por la forma, el candil se parece a la cigüeña que pica las sombras. Como no podía ser de otra manera, el final desvela la tragedia y la muerte:

¡Oh qué grave medita
la llama del candil!

Como un faquir indio
mira su entraña de oro
y se eclipsa soñando
atmósferas sin viento.

Cigüeña incandescente
pica desde su nido
a las sombras macizas,
y se asoma temblando
a los ojos redondos
del gitanillo muerto
(García Lorca, 1991 I: 218).

Cuando pululan las imágenes que analizamos, no anda lejos la muerte, incluso si el poema es lúdico. En "Seis cohetes", objetos que son peculiares llamas-lanzas, la muerte viene de la mano de San Jorge, exterminador por excelencia del dragón del pecado:

Seis lanzas de fuego
Suben.
(La noche es una guitarra.)
Seis sierpes enfurecidas.
(Por el cielo vendrá San Jorge.)
Seis sopletes de oro y viento.
(¿Se agrandará la ampolla
de la noche?)
(García Lorca, 1991 I: 803)

Lorca amplía el sector de las armas y por ello cabe un polvorín de flechas, lanzas, puñales, rejones... e incluso un bisturí, hoces y esquirlas. A este catálogo se le une el de apéndices animales que también cortan o hienden, y de ahí las astas de ciervos y toros, los picos de aves, las pinzas de crustáceos y los dientes. En esta amplia nómina no faltan las espadas de luz, tan del agrado de los antiguos andalusíes. En "Cigarra", una composición del juvenil *Libro de poemas*, el insecto es "estrella sonora", "herida" por los rayos solares que devienen espadas. El poeta anhela que su interior sea como el del insecto ("Sea mi corazón cigarra"), es decir, quiere investirse con la gracia para el canto. Con ecos órficos, el yo quiere morir para renacer en la armonía. Una fuerte invocación subraya la vehemencia del afán por transmutarse:

Y mi sangre sobre el campo
sea rosado y dulce limo
donde claven sus azadas
los cansados campesinos.

¡Cigarra tú!,
pues te hieren las espadas invisibles
del azul
(García Lorca, 1991 I: 26).

En una composición no recogida en libro, se entabla un diálogo onírico no renuente a las espadas de luz que se aplican al tiempo que encamina inexorablemente al deceso, y al manriqueño río:

EL
Señor, tienes cien años.

YO
Cien no; sobre los hombros
cada año una espada
larga de luz undosa.

EL
¿Cómo pasaste el río
de mariposas de agua?

YO
Con la ganzúa del Sueño
y a pesar tuyo
(García Lorca, 1991 I: 896).

La "Danza de la muerte" de *Poeta en Nueva York* incrementa los matices visionarios. Guarda la desconfianza del europeo estupefacto ante la sociedad multirracial y discriminatoria. El estribillo alude a tradiciones africanas, que los animales asimismo representan. Las espadas de luz (ahora eléctrica) hieren, según el verso en que R. Gómez de la Serna adivinó una greguería:

Era la gran reunión de los animales muertos,
traspasados por las espadas de la luz;
la alegría eterna del hipopótamo como las pezuñas de ceniza
y de la gacela con una siempreviva en la garganta.

En la marchita soledad sin onda
el abollado mascarón danzaba.
Medio lado del mundo era de arena,
mercurio y sol dormido el otro medio.

El mascarón. ¡Mirad el mascarón!
¡Arena, caimán y miedo sobre Nueva York! [...]

Yo estaba en la terraza luchando con la luna.
Enjambres de ventanas acribillaban un muslo de la noche.
En mis ojos bebían las dulces vacas de los cielos.
Y las brisas de largos remos
golpean los cenicientos cristales de Broadway
(García Lorca, 1991 I: 471).

En la "Oda al Santísimo Sacramento del altar" el demonio dispone de "luz de espadas", algo coherente pues según la Biblia fue ángel y éste porta el arma. Por la caída desde el bien al mal, es decir, por el paso desde el amor de Dios a ser "cuerpo sin amor", la luz será "oblicua". La noción de pecado tan persistente en Lorca ronda estos alejandrinos:

> Honda luz cegadora de materia crujiente,
> luz oblicua de espadas y mercurio de estrella,
> anunciaban el cuerpo sin amor que llegaba
> por todas las esquinas del abierto domingo
> (García Lorca, 1991 I: 964)

En síntesis, la escritura lorquiana ofrece un ejemplo sin igual de la versatilidad en la recepción de la luz-arma, que transita sin pausa desde los balbuceos poéticos. A la vista de este vademécum, el motivo alcanza la categoría de estilema. Desde los escuadrones de Santiago que por la leyenda se adivinan en la Vía Láctea y que remiten a los ejércitos de los astros de la lírica andalusí, hasta las luces de espadas que porta el ángel de las tinieblas en la última oda citada, Lorca manifiesta su celo por la potencia expresiva del *locus*. Aprovecha los valores de la claridad hiriente relacionada con el quebranto vital y creativo, y asimismo el vigor de la luz-cuchillo o puñal para describir ambientes sedientos de tragedia (las canciones y romances neopopularistas lo confirman). Las horas nocturnas se acompasan especialmente con estas connotaciones de muerte y la luna se hace eje metafórico por su forma de asta o pinzas, aunque no sea el único astro ni el solo agente productor de rayos, pues en época vanguardista caben perfectamente los focos eléctricos.

Como su amigo Federico en el *Romancero gitano*, **Rafael Alberti** emplaza el tópico en contexto taurino[2]. De poemillas primerizos (1920-1921) previos a su vocación literaria –cuan-

[2] En el soneto "A Federico García Lorca, poeta de Granada" que R. Alberti fecha en 1924 e inserta en *Marinero en tierra*, se recogen imágenes de armas, pero aplicadas al viento y a los ríos, como sucedía en la tradición, sobre todo en la andalusí. Resuenan también rumores modernistas: Estos versos son significativos: "En esta noche en que el puñal del viento / acuchilla el cadáver del verano, / yo he visto dibujarse en mi aposento

do todavía era el joven aprendiz de pintor que copiaba en el Museo del Prado y que recuerda V. Aleixandre en *Los encuentros*–, data una visión celeste plena de ecos populares y del ludismo vanguardista que condiciona la disposición gráfica:

NOVILLADA CELESTE

Lunita
mansa y cornuda
embistiendo
a los luceros que por mala
le han clavado en el lomo
banderillas
de fuego
Gran algarabía
con sofocos y patatús
en el palco de las Tres Marías

Un gallo suena su clarín
para el cambio de suerte
(Alberti, 1988 I: 48)

Partiendo de la fantasía popular que ve cuernos en la luna, Alberti la imagina como una vaca que embiste, banderilleada con el fuego de los luceros. La vaca lunar dará mucho juego a los surrealistas (recordemos el poema cuyo título es precisamente "Vaca" de *Poeta en Nueva York*) y se adhiere a lo visionario cuando cesa el auge de este Ismo;

/ tu rostro oscuro de perfil gitano. // Vega florida. Alfanges de los ríos, / tintos en sangre pura de las flores" (Alberti, 1988 I: 85). En *Vida bilingüe de un refugiado español...* al recordar la Guerra Civil, es decir, en contexto de violencia, Alberti escribe: "Por el llano, por el otero, / por la ahogada guadaña del río, / fuego nacional y extranjero" (Alberti, 1988 II: 43). En el poema dedicado a "Umberto Mastroianni. Escultor" recrea los agujeros "por los que silba el aire revolviendo / su espada dura y triste" (Alberti, 1988 III: 83). Uno de los libros finales, *Los hijos del drago*, presenta el mar ante un pescador de caña: "Este es el viento que en la sombra acecha, / dispuesta siempre su invisible flecha / a hacer del mar espumas invasoras" (Alberti, 1988 III: 669). En otros textos, los verbos cuyo sujeto tiene que ver con la luz pertenecen al campo semántico de perforar. Ej. "El faro verde de Cádiz / le raya de añil la arena" (Alberti, 1988 I: 152).

"Insomnio", la pieza inagural de *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso, uno de los libros claves de la postguerra, conserva la "ubre de esa gran vaca amarilla". El propio R. Alberti pinta el satélite con otro objeto punzante y en una ocasión escribe "la guadaña de la media luna" (Alberti, 1988 I: 314).

En *Marinero en tierra*, el "rejón" lorquiano se aplica al rayo en su vetusta versión de arma, pero en el hábitat marino de estas nostálgicas páginas:

Recuérdame en alta mar,
amiga, cuando te vayas
y no vuelvas.

Cuando la tormenta, amiga,
clave un rejón en la vela
(Alberti, 1988 I: 147-148).

En *El alba del alhelí* se diluye el contexto taurino, pero no la huella de la lírica tradicional procedente de cantigas, del Lope menor y de Gil Vicente. En "La vaca labradora (Llanto de la remera)" una pastora suplica al farero que ilumine el mar para buscar a su animal extraviado:

–¡Torrero, torrero mío,
alargue, verde, su espada
tu faro, por el umbrío
desierto de la oleada!
(Alberti, 1988 I: 294).

"Palco" de *Cal y canto* recrea una corrida y la imagen se invierte, pues los instrumentos de muerte son rayos: "Siete toros, amor, y siete espadas, / rayos rectos en curva" (Alberti, 1988 I: 320). En la "Elegía a Fernando Villalón", donde R. Alberti llora al mítico escritor y ganadero que pretendió obtener una casta de toros con los ojos azules, habla de "una banderilla de fuego". Se concreta la imagen que estudiamos en otro plano, la larga *Elegía* a Ignacio Sánchez Mejías que está firmada en la "Plaza de toros *El Toreo*. México, 13 de agosto 1935". R. Alberti recibió la noticia del óbito del diestro, también cantado por Lorca en su famosísimo *Llanto*, cuando viajaba por el Mar Negro y después

desde Roma al país azteca. El comienzo de la pieza fúnebre es un soneto que se publicó como célula independiente en *Caballo verde para la poesía*, la revista madrileña de P. Neruda que salió de las cuidadas prensas de M. Altolaguirre. El primer terceto engasta la imagen:

EL TORO DE LA MUERTE

Antes de ser o estar en el bramido
que la entraña vacuna conmociona,
por el aire que el cuerno desmorona
y el coletazo deja sin sentido;

en el oscuro germen desceñido
que dentro de la vaca proporciona
los pulsos a la sangre que sazona
la fiereza del toro no nacido;

antes de tu existir, antes de nada,
se enhebraron un duro pensamiento
las no floridas puntas de tu frente:

ser sombra armada contra luz armada,
escarmiento mortal contra escarmiento,
toro sin llanto contra el más valiente
(Alberti, 1988 I: 595).

R. Alberti describe el animal emblemático del "bestiario" de la Generación del 27 remontándose a los orígenes genéticos y por ello presenta al toro en un momento previo a ser engendrado, para después situarlo como "oscuro germen" "dentro de la vaca". El *fatum adversum* es tan incontrolable que coloca la trágica cogida de Ignacio en "un duro pensamiento" enhebrado en los cuernos del toro cuando aún no existe, manera de rizar el rizo del concepto donde no se ocultan crenchas gongorinas. Y esto sucede a la altura de 1935, en un momento en que la poesía está a punto de pasar de la pureza a la revolución, en palabras de J. Cano Ballesta. El último terceto es axial, pues el toro es "sombra armada" por los tonos oscuros y porque mata, "contra luz armada", referencia al torero por meto-

nimia de la espada. Las bimembraciones del terceto y la repetición léxica ofrecen una pugna de iguales, que se rompe al final al aducir la ausencia de sentimiento del animal frente a la sublimación del valor del hombre, cuya identidad no se menciona pues va implícita en la antonomasia "el más valiente".

El amparo del tópico en lo taurino atraviesa textos albertianos de épocas distantes. Muchos años después en "Instrucciones para el juego de la OCA-TORO" de *Fustigada luz*, entre guiño y guiño lúdico, leemos: "La OCA-TORO a la hora de matar se perfila. / La espada del espada, rayo en el sol rutila" (Alberti, 1988 III: 383). En el mismo poemario la "muchacha toro" tiene "dos banderillas por ojos" (Alberti, 1988 III: 384). El segundo de los "Sonetos de la Diputación" de *Los hijos del drago* habla del toro como mar-muerte que se espera y siempre embiste "dejando playas y las dunas llenas / de su clavada media luna fría" (Alberti, 1988 III: 654).

Las imágenes que nos interesan se desperdigan por los versos del poeta más longevo del 27, acomodándose a la evolución estética según las etapas. En "El sueño de las tres sirenas" de *Cal y canto* deambulan en un hábitat onírico que prevé el surrealismo, pero en realidad conserva vestigios de los huertos submarinos de los libros anteriores. Está trazado en líneas barrocas y con mixtura vanguardista al introducir el léxico relativo a la urbe, a los deportes, a la moda, etc. Las sirenas sueñan con ver ángeles con "alfiler de sol puro en la corbata" (Alberti, 1988 I: 316). En "Guía estival del paraíso (Programa de festejos)" con derroches de humor se describe una fiesta en el cielo, con un tráfago terrenal propio de cualquier velada de barrio. No faltan el lugar para el deporte ni los astros como peculiares lanzadores: "Y en el estadio de la luna, fieros, / gimnastas de las nieves, se rebelan, jabalinas y discos, los luceros" (Alberti, 1988 I: 322). En una vanguardista versión de la leyenda de Romeo y Julieta, la luna es una daga: "¡Rompe, luna, / daga adversa del viento, que me ahogo, / romped, herid, matad ese retrato! / Y dadle cuerda al sol, que se ha fundido" (Alberti, 1988 I: 327).

En la fase surrealista el *topos* desprende una fragancia bíblica perceptible en los primeros versos de "Los dos ánge-

les" en donde el sujeto lírico invoca al alado espíritu protector, cuya espada de luz quebrará las sombras del mal que habitan en el interior o en la vida, pues en *Sobre los ángeles* R. Alberti niega con desgarro la existencia del alma y certifica la amargura de que sólo resta el cuerpo deshabitado:

Ángel de luz, ardiendo,
¡oh, ven!, y con tu espada
incendia los abismos donde yace
mi subterráneo ángel de las nieblas.

¡Oh espadazo en las sombras!
Chispas múltiples,
clavándose en mi cuerpo,
en mis alas sin plumas,
en lo que nadie ve,
vida
(Alberti, 1988 I: 407).

Durante el exilio el tópico nimba una violencia que saca a flote el terrible fantasma de la Guerra Civil. En un soneto de *Entre el clavel y la espada* la naturaleza insta enérgicamente al hombre para que se despierte, pero la muerte todo lo invade. El cielo se desnuda de su armadura buscando la paz:

Cuando el cielo se arranca su armadura
y en un errante nido de basura
le grita un ojo al sol recién abierto,

futuro en las entrañas sueña el trigo,
llamando al hombre para ser testigo...
mas ya el hombre a su lado duerme muerto
(Alberti, 1988 II: 69).

En este libro el paisaje adquiere un halo simbólico; los árboles figuran el hombre, a veces erguido pese al dolor y otras vencido; se escabulle entre líneas la nostalgia de las distantes tierras españolas. La sección que corre bajo el epígrafe "De los álamos y los sauces. En recuerdo de Antonio Machado" es diáfana al respecto. Se alude a algunos especímenes vegetales a través del *topos*, aunque no en primera instancia en estos versos: "Rubios, esbeltos mimbres, afila-

dos / de luz" (Alberti, 1988 II: 70). La añoranza de la "mar gaditana, mar del colegio" y las connotaciones de muerte tiñen esta secuencia de *Pleamar*, libro compuesto ya totalmente en la América del exilio: "Yace el mar. Nadie tuvo, / como él, una caja / clavada con estrellas" (Alberti, 1988 II: 168). En la sección "Égloga fúnebre a tres voces y un toro para la muerte lenta de un poeta", un instrumento ligado por tradición al fenecer porta el rayo luminoso. Con una inversión de la imagen andalusí aparece "la relampagueadora / segadora guadaña" (Alberti, 1988 II: 194). En *A la pintura* R. Alberti se aleja del compromiso literario y se vuelca hacia el fuerte recuerdo cultural del arte que supuso su primera vocación. Asoma el *topos* por los resquicios de protesta y va ligado al río como arma, de tan ancho cauce andalusí. Tras recordar los "ímprobos tormentos de Ribera" anota:

> La miseria, el desgarro, la preñez, la fatiga,
> el tracoma harapiento de la España mendiga,
> el pincel como escoba, la luz como cuchillo
> me azucaró la grácil abeja de Murillo.
> De su célica, rústica, hacendosa, cromada
> paleta golondrina María Inmaculada,
> penetré al castigado fantasmal verdiseco
> de la muerte y la vida subterránea del Greco.
> Dejaba lo espantoso español más sombrío
> por mis ojos la idea lancinante de un río
> que clavara nocturno su espada corredora
> contra el pecho elevado, naciente, de la aurora
> (Alberti, 1988 II: 276).

Ribera posee "la luz como cuchillo" y junto con el Greco sugieren un río nocturno visto como espada contra la luz. En el poema dedicado a Rembrandt, el pintor del claroscuro, se increpa a la luz para que pelee con la oscuridad ("¡Combate, / batalla hombro con hombro, aliento con aliento, / contra el bostezo de las sombras"). La luminosidad conseguida será "Fúlgido espadazo repentino" que herirá la noche (Alberti, 1988 II: 321). Puesto que todo depende del cristal con que se mire, como decía Calderón, puede suceder a la inversa. En el soneto "A la sombra" es ésta el

arma por su carácter rebelde en tanto que contrasta con la claridad (incluso se la llama "claro Luzbel de la Pintura"). El segundo cuarteto anuncia refiriéndose a la sombra:

A ti, más dura cuanto más cortada,
más envolvente cuanto más cruenta;
si dentro de tu ser espada lenta,
tendida al sol, vertiginosa espada
(Alberti, 1988 II: 340).

En *Roma, peligro para caminantes*, entre visiones de gatos, detritus, arte, curas... el poeta trae a su mente a los escritores españoles. Aún desterrado, se debate entre el aburrimiento, la vejez que acecha –esos 66 artríticos años que declara– y un incombustible talante de chanza y de desmitificación. En su imaginación, pide ayuda a Valle-Inclán para soportar el exilio y "la noche oscura" y para ver "cómo sube la mañana"; por eso es justa la coherencia de la luz de la esperanza que ha de clavarse y aguzarle el "colmillo retorcido", es decir, la desconfianza que la experiencia otorga:

Clava tu luz en mi nocturno aciago,
afila mi colmillo retorcido
y no me dejes cariacontecido
en la mitad de tan amargo trago
(Alberti, 1988 III: 65).

Y sin abandonar la rememoración de artistas, en *Los 8 nombres de Picasso*, compendio de piezas dispersas dedicadas al genial cubista, R. Alberti da un giro a las convencionales miradas-armas de la tradición amorosa. Canta a los apasionados ojos del malagueño, capaces de diseccionar el mundo y de hacerlo avanzar con una crítica ("se rebela") que coloca ante nosotros facetas inusitadas de la realidad ("revela"). Por ello, son coherentes el objeto cortante y la luz, la candela y la espuela que van cosidas por una potente rima. Ésta da el aire de retahíla popular a la que R. Alberti es tan aficionado cuando pretende bosquejar un quehacer pictórico tocado por la dispersión, la aglomeración o la diversidad. Recuérdese el famoso poema "El Bosco" de *A la pintura*,

compuesto con una técnica parecida a "Los ojos de Picasso", del que desgajo este fragmento:

El ojo avizor,
agresor,
abrasador,
inquisidor.
El ojo amor.
El ojo en vela,
centinela,
espuela,
candela,
el que se rebela y revela
(Alberti, 1988 III: 107).

Avanzando el poema, topamos con el "pincel navaja" de Picasso, movido a actuar por ese ojo "espuela". Años después de componer *Entre el clavel y la espada*, R. Alberti vuelve a la canción sencilla en *Canciones del alto valle del Aniene* que de nuevo alberga la *saudade* del larguísimo exilio. Entonces también las nubes son ejércitos, ésas que tanto complacían al Juan Ramón Jiménez evocado en el primer poema del libro ("Este valle / hubiera sido soñado / por Juan Ramón"). El poemilla tiene ecos de la tormenta en las tierras andaluzas cantadas por A. Machado en los *Proverbios y cantares*, porque Alberti llena su exilio de la tradición española, a veces de manera explícita -véanse los versos en que imagina a Lorca en la Residencia (Alberti, 1988 III: 204)- o implícitamente como ahora:

Murallas altas los montes.
Murallas.
Negras nubes, en ejército,
con el viento grande avanzan.
Dios de los truenos, ¿qué soy,
solo y perdido en el valle,
en medio de esta batalla?
(Alberti, 1988 III: 202).

En *Versos sueltos de cada día* galopan las "huestes de sombras" (Alberti, 1988 III: 570) que deben derrotar la "legión de cantores" de la luz. El ramalazo de abatimiento por la

juventud perdida que siente R. Alberti ya anciano durante la visita al Museo del Prado trae al hoy el potentísimo fulgor de entonces. Escribe: "La luz era una llaga supurante" (Alberti, 1988 III: 610), con un curioso desplazamiento de la imagen que ya no es objeto que hiere, sino que se siente herida. Como se ve, en la poesía del gaditano el tópico no alcanza el grado de estilema, pero sí supone una sucesión de chispazos que provienen de una fuente energética tradicional reavivada en el entorno lírico del período.

Manuel Altolaguirre no tarda en prendarse del *topos*, ya que el primer poema de *Las islas invitadas* (1926) incluye un "sol astado con doce rayos gruesos", transposición de la constelación de Tauro con que Góngora comenzaba las *Soledades*. Ahora se localiza en un entorno marino que es correlato del cielo. En el segundo poema la luna sustituye a Febo en las alturas y durante la noche es "auriga de reflejos múltiples". Utiliza éstos como arpones (de ahí los adjetivos "duros y brillantes" aplicados a "rayos"), para pescar otros astros que semejan peces. Pleno de exuberancia metafórica echa a andar así el libro:

LAS ISLAS INVITADAS
1
ESE MAR

Ese mar, amarillo, ácido, en donde
un solo barco de bambú ofrece,
al coro de las islas invitadas
mercancías
y en donde son bordados, no con vida,
peces nadadores,
vio aquel día
al sol astado con doce rayos gruesos,
prohibiendo enérgico a las aves
sus torpes vuelos femeninos.

2
SUS RAYOS

Sus rayos, tan duros y brillantes,
la luna –auriga de reflejos múltiples–
sacude violenta
para ahuyentar auroras,

pescando por los ojos, milagrosamente,
cada rayo su pez de inquieto brillo
(Altolaguirre, 1982: 99).

En la quinta y última parte, la potencia lunar no impide que la aurora salga, porque retiene los brillos astrales con la peculiar pesca. En "Fin" el alba parece triunfar y de la querella entablada con el aire surgen los carmines del amanecer. La imagen que estudiamos preside este texto de índole genesíaca compuesto años después:

FIN
La luna con un puñal
desgarró la piel del aire.
La tierra por esa herida
desbordó sus ríos de sangre.
Ya no se escucha el latir
del corazón de los mares.
Sin alma quedó la tierra:
¡qué palidez en los árboles!
Hombres sedientos clamaban,
incendiando las ciudades.
Miles de muertes pequeñas
en aquella muerte grande.
Fin del mundo. Otros planetas.
Nuevos ríos, nuevos mares,
almas nuevas encarnando
en las misteriosas márgenes
(Altolaguirre, 1982: 248-249).

En el libro *Fin de un amor* (1949) el tópico ensancha el tradicional cauce amoroso, pues plantea la ascensión de la música terrena a los orbes como una pugna entre melodía y luz, *exemplum* para explicar la excitación de un cuerpo ante una mirada. La lucha se resuelve "pacíficamente" en una *militia amoris.* Por eso "luz y música enfrentan / sus dardos sin herirse" y al final la pasión terrena del hombre se superpone a la mujer que se convierte en tierra según el ancestral tópico, porque la fusión de los amantes es tan plena que ella adquiere la forma primaria de él y, a la inversa, él posee la luminosidad ("mi luz"):

LUZ Y MÚSICA

Si de la tierra sube
contra la luz la música,
así contra el destello
de unos ojos estáticos
sube el calor de un cuerpo
al amor sometido.

Contra la mano o cielo
que la dicha contempla,
el son o ritmo o cántico,
ofrece su batalla.

Luz y música enfrentan
sus dardos sin herirse.
Tierra y cielo se cruzan
resplandor y sonido.

Bajo mi pecho eres
lago, monte, llanura,
tierra sonora, dócil
a mi luz o a mi llanto
(Altolaguirre, 1982: 308).

Pedro Salinas también acude al tópico para realzar la fusión de los amantes, pero con la particularidad de que el alba, como en tantas alboradas tradicionales y en *Romeo y Julieta*, es negativa y por ello tiene atributos lacerantes. La noche permite el conocimiento del propio cuerpo, que únicamente es pleno en el otro ("Porque un cuerpo –lo sabes y lo sé– / sólo está en su pareja"). El día traerá lo externo, el mundo y sus testigos y quebrará la unión. En "Despertar" de *Razón de amor* (1936) las acciones hirientes de una mañana animalizada refuerzan la actividad y la violencia:

Sabemos, sí, que hay luz. Está aguardando
detrás de esa ventana con sus trágicas garras diamantinas,
ansiosa de clavarnos, de hundirnos, evidencias
en la carne, en los ojos, más allá.
La resistimos, obstinadamente,
en la prolongación, cuarto cerrado,

de la felicidad oscura
caliente, aún, en los cuerpos de la noche.
Los besos son de noche, todavía:
y nuestros labios cavan en la aurora,
aun, un espacio el gran besar nocturno
(Salinas, III, 1989: 92)[3].

El mismo sentido orienta el poema que comienza "De nuevo, la distancia / parece sólo oscuridad, tiniebla" que acaba exaltando el gozo del cauterio en las sombras:

Y cuando en la honda noche se nos colman
con júbilos, con besos o con muertes,
los anhelos huecos,
que amor y luz abrieron en las almas
(Salinas, 1989, III: 68).

Ya unos años antes en *Presagios* (1924) el día porta dardos y flechas, aunque más que a la claridad diurna, P. Salinas se refiere al paso del tiempo que va lanzando el destino sobre el hombre:

Coraza y pecho abierto.
Coraza hecha con el acero de lo eterno
para el dardo que lanza el arco, desde abajo,
cada día certero,
para el dardo sutil del cuidado pequeño.
Y los días pasados sin bajeza ni altura,
montón de muertas flechas rebotadas
al pie nuestro.
Y a lo otro pecho abierto:
para la herida grande del gran dolor eterno,
para el puñal del bien y el mal
que nosotros nos hemos de clavar en el pecho
por voluntad y por mandato interno,
mientras resbala en la coraza cada día
el dardo leve de los destinos ciegos
(Salinas, 1989, I: 53).

---

[3] Obsérvese el intertexto del romance lorquiano en los versos "nuestros labios cavan en la aurora", trasunto de "las piquetas de los gallos / cavan buscando la aurora". César Vallejo en *Trilce* había asociado la luz no a garras, sino a uñas que portaba el mes de junio (Vallejo, 1975: 30).

En *La voz a ti debida* (1933), P. Salinas sigue la línea tradicional de las miradas-saetas, pero el objeto punzante es tal porque los ojos reflejan el alma:

Clavas la mirada allí,
No sé en qué, y se te dispara
A buscarlo ya tu alma
Afilada, de saeta
(Salinas, 1989, II: 64).

Vicente Aleixandre plantea una bipolaridad paralela a la de Altolaguirre respecto a los contenidos en los que se engasta el tópico, pero con variaciones estilísticas acordes con la trayectoria literaria. Suma otro asunto: la reflexión metapoética, ya activa en J. R. Jiménez y F. G. Lorca y muy desarrollada por algunos poetas de postguerra y por los novísimos. En "Riña", un poema de *Ámbito*, la situación es pareja a la de *Las islas invitadas*, pues se entabla un combate entre la oscuridad nocturna y, en lugar del resplandor de la mañana, los destellos lunares. El satélite se personifica en guerrero que ha de alzarse sobre la espalda de la noche. Los rayos selenitas son "cuchillos" y "armas de listo filo brillante". Pero como la circularidad de las fases del día es inexorable, al final se invoca al alba. Con la sencillez del libro primerizo, ancilar al despojo de la poesía pura y a la desnudez de la naturaleza, aunque carente de la profundidad simbólica juanramoniana y con tendencia a la reiteración léxica, marcha este juvenil texto:

RIÑA

La luna. Cómo se yergue
la sombra. Cómo se baten.
Déjame que entre las ramas
presencie todo el combate.

Podrá la luz, vigorosa
de plata, herir triunfante
a la noche, cuyo escudo
salta, de acero inconstante,

mas no podrá rematarla
sino a traición, sin combate,
cuando en sigilo la luna
sobre su espalda se alce.

¡Cuchillos blancos! ¡Qué armas
de listo filo brillante
entierran sus lenguas vivas
en la torpe sombra mate!

La herida se ensancha. Abierta,
la noche pierde su sangre.
¡Qué borbotones de brillos
sobre la tierra se expanden!

Flagrante crimen. La luna
alza sus armas, las blande
cruel con lujo y azota
la sorda quietud del aire.

La noche es suya. ¡Qué cuerpo
tendrá ya la noche exangüe!
Ahí queda sin que el tenue
y fiel claror la delate.

Los cielos ruedan serenos.
Rueda la luna brillante.
¡Que el alba venga de prisa
y por sorpresa la mate!
(Aleixandre, 1978: 101-102).

Los rayos que cortan la oscuridad resurgen en la secuencia de "Noche final. Posesión", colofón del libro: "Ahora los rayos desgarran / la sombra espesa" (Aleixandre, 1978: 171). *Pasión de la tierra* es un intento surrealista de bucear en los abismos de los sueños y del espíritu. El contexto del tópico sigue siendo la lucha entre noche y luna, en este caso con victoria de la primera. Con ecos románticos tan apreciados por el Surrealismo, el misterio del deseo, de las íntimas zonas abisales y a veces del mal, gana a la inteligencia, a lo explicable, al bien. La prosa "Ropa y serpiente" culmina con estos párrafos: "¡Oh noche única! ¡Oh robusto cuerpo que te

levantas como un látigo gigante y con tu agudo diente de perfidia hiendes la carne de la luna temprana!" (Aleixandre, 1978: 196). A Aleixandre no le basta que la noche fustigue; le atribuye un "diente de perfidia". En concordancia, el alba obtiene rasgos contrarios y, sin abandonar el ciclo surrealista pero ya en *Espadas como labios,* leemos: "Oh, no torzáis los rostros como si un viento los doblase, / acordaos que el alba es una punta no afilada / y que su suavidad de pluma es propicia a los sueños" (Aleixandre, 1978: 309).

El poema inaugural de *La destrucción o el amor* titulado "La selva y el mar" mantiene la guerra entre los estertores del día, animalizados en "hiena amarilla", y las "luces o aceros aún no usados" que reproducen el brillo astral y se encarnan en bestias feroces porque se trata de reconstruir la jungla. A la sensación de grandiosidad de la poesía aleixandrina, heredada de Novalis y de los románticos europeos que él cita por doquier, contribuye el bestiario que enfila una fauna majestuosa, con simbología onírica en muchos casos, según la tendencia surrealista de aprehender el mundo freudiano de los sueños. Así comienza tal vez el libro más hermoso del sevillano y uno de los cruciales de la época:

> Allá por las remotas
> luces o aceros aún no usados,
> tigres del tamaño del odio,
> leones como un corazón hirsuto,
> sangre como la tristeza aplacada,
> se baten con la hiena amarilla que toma la forma del poniente
> [insaciable
>
> (Aleixandre, 1978: 323).

En terrenos afectivos el tópico también acompaña a la lucha. En "El amor no es relieve" una declaración se rodea de las mutilaciones surrealistas, porque este sentir lesiona. Entre los entes cortantes está la luz: "Las luces se hincarán en tierra, arraigándose a mediodía". El final es: "Yo te he amado, yo. ¿Dónde estás, que mi soledad no es morada? Seccióname con perfección y mis mitades vivíparas se arrastrarán por la tierra cárdena" (Aleixandre, 1978: 180).

Incluso cuando se anhela la plena fusión amorosa, como en el fastuoso poema "Unidad en ella", la metáfora del beso asume nociones cruentas: "luz o espada mortal que sobre mi cuello amenaza, / pero que nunca podrá destruir la unidad de este mundo" (Aleixandre, 1978: 332). La *o* aleixandrina yuxtapone los términos figurados del beso cuya contigüidad a los labios lo liga a las espadas, según el sintagma que titula uno de los libros del sevillano (*Espadas como labios*).

La luz-inspiración que rescata de las tinieblas al espíritu del creador, a pesar del desasosiego que produce, deja huella en estos eneasílabos donde la claridad de la gracia baja de las estrellas, pues en el cielo imperan la Belleza y la Idea; recordemos que J. R. Jiménez clamaba: "que la estrella me inflame la poesía" (Jiménez, 1967: 45). Toca Aleixandre la concepción platónica y bíblica de vate divino:

El aire inquieto te circunda.
Nunca más vivo vi al poeta.
Sobre tu frente clavan todas
sus vivas puntas las estrellas
(Aleixandre, 1978).

En "El sol victorioso" de *Mundo a solas*, el poeta que en la etapa surrealista ha ahondado en los misterios de la noche –y, por consiguiente, en la oscuridad del discurso– desea en esta fase de escritura una elocución más clara, dirigida a un amplio sector de lectores. Concluida la guerra civil, el poeta lamenta el pasado de violencia e injusticia en el bellísimo libro elegíaco *Sombra del paraíso* (1945). Después el futuro Premio Nobel opta por la "comunicación". La diafanidad dolorosa se entrevé en este rechazo a la noche y en la invocación a un sol que lleva un peculiar objeto cortante:

No, no digas mi nombre,
noche horrenda de agosto, de un imposible enero;
no, no digas mi nombre,
pero mátame, oh sol, con tu justa cuchilla
(Aleixandre, 1978: 458).

Si F. García Lorca, R. Alberti o V. Aleixandre pulsan el tópico extrayendo sonidos muy dispares según el discurrir

estético, en **Jorge Guillén** escuchamos acordes más homogéneos, regidos por una firme partitura. Es una reconocida característica de *Cántico* la exaltación persistente de la luz, símbolo de plenitud vital, de dicha, de pureza... y vehículo que permite contemplar el mundo. J. Guillén acude a las asociaciones con los objetos afilados, pero, a diferencia de otros poetas, la violencia desaparece o se atempera. El mundo exaltado es jubiloso y el canto afirma el momento, la realidad, y no refleja la disolución y fragmentación reivindicadas por algunos movimientos vanguardistas (Cubismo, Surrealismo). En "Desnudo" el tópico que estudiamos se vincula al amor, una de las pautas habituales, pero los conatos de tragedia o herida se desvaen:

Blancos, rosas. Azules, casi en veta,
Retraídos metales.
Puntos de luz latentes dan señales
De una sombra secreta.

Pero el color, infiel a la penumbra,
Se consolida en masa.
Yacen en el verano de la casa,
Una forma se alumbra.

Claridad aguzada entre perfiles,
De tan puros tranquilos,
Que cortan y aniquilan con sus filos
Las confusiones viles.

Desnuda está la carne. Su evidencia
Se resuelve en reposo.
Monotonía justa, prodigioso
Colmo de la presencia.

Plenitud inmediata, sin ambiente,
Del cuerpo femenino,
Ningún primor: ni voz ni flor. ¿Destino?
¡Oh absoluto presente!

(Guillén, 1987 I: 186)

G. A. Bécquer comenzaba la rima "¡Duerme!" con los versos "Despierta, tiemblo al mirarte; / dormida, me atre-

vo a verte". Y Juan Ramón Jiménez en la "Berceuse" del *Diario...* anotaba, recién casado y atento al cuerpo de la esposa una mañana primaveral en Boston: "No; dormida, / no te beso" (Jiménez, 1967: 298). P. Salinas escribía: "Aquí / en esta orilla blanca / del lecho donde duermes / estoy al borde mismo de tu sueño" (Salinas, 1989, III: 48). J. Guillén parte del mismo motivo: la contemplación de una mujer dormida, que tanto juego ha dado también en la pintura. En el poema del vallisoletano sólo se descubre en la última estrofa que, a la manera de los epifonemas barrocos, da sentido a lo anterior. Al principio los colores claros se abrillantan por unos "azules" que son "retraídos metales" por su tono originario. Este elemento será importante para la forja del tópico, pues seguidamente los "puntos de luz" hacen presentir la "sombra secreta" que envuelve el cuerpo femenino. Tras un entorno difuminado por la penumbra, se insite en la función de la claridad y el tópico se desarrolla plenamente. La agudeza de la luz perfila los objetos que "cortan y aniquilan con sus filos / las confusiones viles". Los detalles revelan la poética de Guillén, quien desde la certeza de una realidad a veces tocada por el dolor, afirma la celebración. En consecuencia, la luz aguzada revela la verdad, en este caso la desnudez en reposo, aquí exaltada en el momento justo. Se la equipara a la flor no para inducir al *carpe diem* que conmina a disfrutar el ahora por pánico ante el futuro destructivo; es el canto al presente según el *hodiernismo* que impregna *Cántico*[4].

En otro texto, aunque provienen del frío, las "claridades incisivas" orientan a un individuo dubitativo que busca en la naturaleza la terapia de su zozobra. En un poema que recuerda al comentado "Buque amigo", sobre la base estable de los endecasílabos llueven las interrogaciones y los períodos breves en sintonía con el estado emocional de un sujeto que se pregunta:

[4] C. Bobes Naves comenta con detalle este poema, "uno de los más hermosos de *Cántico*", como modelo de la estructuración de los campos semánticos en lírica (Bobes Naves, 1975: 192-201).

FRÍO

¿Qué me insinúa el frío bajo el viento?
Rachas se aguzan, rumbos se descubren
Y brillan, claridades incisivas
Me hostigan. ¿Son alertas? ¿Es urgente
Detener, conocer a los correos
Que apresura esta luz tan apremiante?
Marzo invasor, perfiles de desnudos
A través de peleas, tensos chopos,
Rachas hacia un imán. ¿Adonde? Frío.
¿Va a guiarme el enigma? Rumbos, rumbos
(Guillén, 1987 I: 320).

En el poema "Temprano" el frío recorta los perfiles de las cosas, porque entonces "Más se aguza la luz por esa calle" (Guillén, 1987 I: 347). Por su lado, el texto "Noche del gran estío" subvierte lo esperado:

¡Qué de amarillos conjura,
lecho, tu oscura ventura!

Mi tacto siente amarillo
Lo que ya sabe sin brillo

La mirada escrutadora
De la tiniebla incolora.

Cubre al mundo todavía
La piel de algún mediodía.

¿Un mediodía de luz,
O de taurino testuz

Que hasta el zigzag del siniestro
Levanta la luz del diestro?

Peor: la ignición de un caos.
Se queman fiebres y vahos

Que me ajustan en anillos
Tiernos soles amarillos.

¡Tanto día astral me acota
De la huerta más remota

Con su hueco la ventana:
La más pomposa hortelana!

Y me punzan las estrellas
Con amarillas centellas.

¡Ah! Si el sueño, sibarita,
No me socorre en mi cuita,

Gritaré al viento ¡socorro!
Y a las lluvias ¡ay, socorro!

Que toda la noche brilla
Con calentura amarilla,

¡Ay, amarilla, amarilla,
ay, amarilla, amarilla!
(Guillén, 1987 I: 194-195)

Los amarillos del día tiñen las horas de oscuridad, y de ahí la *dubitatio* "un mediodía de luz / o de taurino testuz", donde el sintagma último alude a los consabidos cuernos de la luna y, por lo tanto, a la noche. La ventana, vehículo para descubrir las esencias del mundo, aquí permite divisar "el día astral", perífrasis de la noche. El juego retórico es parejo al de J. R. Jiménez cuando llamaba al otoño "primavera invertida". A ello responde el par de versos "y me punzan las estrellas / con amarillas centellas" y la onmipresencia de este color, justo el de la plenitud juanramoniana.

En el poema "A vista de hombre" concurren la noche y la ventana del edificio de una gran urbe caótica ("contradicción, desorden, batahola: / Gentío"). Una parte significativa es:

Muy nocturnas y enormes,
Estas casas de pisos, pisos, pisos
–Con sus biseles en el día incisos
Escuetamente–
Se aligeran. Conformes

Con su cielo resisten, ya tenues, las fachadas
En tantos vanos tan iluminadas.
¡Es tan frecuente
La intimidad de la luz abierta hacia lo oscuro:
Esa luz de interior
Más escondido bajo su temblor!
Y late el muro
Sólido en su espesura acribillada
Por claros
De energía que fuese ya una espada
Puesta sólo a brillar.
¿Tal vez hay faros
Que enrojecen las lumbres –ya en suburbios– del fondo,
Bajo un cielo rojizo
Sin una sola estrella?
Con mi ventana yo también respondo,
Ancho fulgor, a la ciudad ¿Quién la hizo
Terrible, quién tan bella?
Indivisible la ciudad: es ella.
(Guillén, 1987 I: 223-224)

Las formas afiladas se sugieren en los salientes de los edificios "con sus biseles en el día incisos" y más aún en el muro "acribillado" por los "claros" que proyectan los vanos iluminados que fascinaban a los vanguardistas de *Grecia*. En un paso más hacia la concreción del *topos*, la electricidad que reverbera es "una espada puesta sólo a brillar", mientras que los tonos rojizos del horizonte son "faros" en los barrios. Si la ciudad era laberíntica, el suburbio rebosa connotaciones peyorativas, que no arredran a un poeta dispuesto a elevar la realidad, por muy perturbadora que sea. Lo acomete desde "mi ventana" que, iluminada, responde a la urbe. La constatación de la belleza que florece en lo terrible pone el positivo broche netamente guilleniano.

"Más vida" es un poema que J. Guillén dedica a su hijo Claudio. En la sección VII la irrupción de la esperanza y la vida que supone el niño destrozan la oscuridad y sus recelos. En la sección siguiente se considera al hijo "vislumbre de gloria", sintagma que se coordina con la luz anunciada. Si ésta desgarraba, es lógico que los términos metafóricos insistan en lo elevado y en la capacidad para punzar; de ahí que

sea "cima apuntada hacia el azul escueto". No se pierde la referencia al futuro de un niño en el que el padre se proyecta y perdura. Al final, el descendiente es "centella de un fuego". Se culmina el camino hacia el *topos* y también se plasma cabalmente la idea de la plenitud de lo pequeño que aquí se verifica en inmensa llama:

> Y tú, ya con el viento.
> ¡Qué desgarrón de claridad
> En el silencio,
> Cuánto espacio de luz esperanzada
> En ese acecho
> Que es el aire por junio,
> A la gracia dispuesto!
> Y tú,
> Ya con el viento.
>
> VIII
> Hijo, vislumbre
> De gloria:
> Cielos redondos ceñirán
> Tus obras.
>
> Cima apuntada hacia el azul escueto,
> Sin celaje:
> El amor mismo te dará
> Sus valles
>
> No soy mi fin, no soy final
> De vida.
> Pase la corriente. No es tuya
> Ni mía.
> Hijo, centella
> De un fuego:
> En el gran fuego inextinguible
> Quemémonos
> (Guillén, 1987 I: 396-397).

Luis Cernuda pasa de puntillas sobre el *topos* sin repetir ni encuadres ni formulación. Hay que llegar hasta *Donde habite el olvido* (1932-1933) para atisbar el lugar común, pero en un lugar preeminente, pues se trenza en las palabras preliminares:

> Como los erizos, ya sabéis, los hombres un día sintieron su frío. Y quisieron compartirlo. Entonces inventaron el amor. El resultado fue, ya sabéis, como en los erizos.
>
> ¿Qué queda de las alegrías y penas del amor cuando éste desaparece? Nada, o peor que nada; queda el recuerdo de un olvido. Y menos mal cuando no lo punza la sombra de aquellas espinas; de aquellas espinas, ya sabéis.
>
> Las siguientes páginas son el recuerdo de un olvido (Cernuda, 1993: 199).

El tono elegíaco con que el sevillano toca el amor permite que sea congruente con todo lo que lastima, ahora con las púas del insectívoro, modulación singularísima de la tradicional espina clavada en el corazón. La desolación aumenta si se siente el efecto corrosivo del olvido, que es oscuridad también según ejes tradicionales (el negro olvido tiene que ver con la ausencia y la muerte). Invirtiendo el tópico, la sombra (no oscuridad total) tomará forma de espina, porque realmente lo que duele son los chispazos presentes del sentimiento pasado y la certeza de que todo se borra. No obstante, en el poema V del mismo libro, la anhelada muerte u olvido definitivo aparece "igual al cuerno frágil / de la luz cuando nace en el invierno" (Cernuda, 1993: 204), porque se desea rápida y tenue, que mitigue el mal pero que no hiera.

El sutil trazo ambiental sugerido en la estación fría –que tanto juego dio a los modernistas– se concreta en el largo poema de *Las nubes* (1937-1940) titulado "La adoración de los Magos". Ni siquiera la epifanía, fecha jubilosa, escapa a la sensación de derrota que permea a través de tantos versos cernudianos. Por eso, comienza la intervención de Baltasar –ser que busca la verdad atravesando la corrupción y el caos humanos– con el arma y los gélidos meses: "Como pastores nómadas, cuando hiere la espada del invierno, / tras una estrella incierta vamos, atravesando de noche los desiertos" (Cernuda, 1993: 301). La misma razón justifica el "Monólogo de la estatua", ente destruido que da pie a la reflexión sobre lo mutable y lo pasajero, sobre el esplendor y el acabamiento, motivo que hendirá hermosamente en el culturalismo posterior (léanse las "Estatuas mutiladas" de J.

Hierro, F. Brines o A. Colinas) y que testimonia la pervivencia de la palabra de L. Cernuda en las generaciones sucesivas. Con los ritmos pausados de los alejandrinos, no exentos de la la grandiosidad heredada de los románticos, arranca el soliloquio del mármol fragmentado:

Por la noche del mar, donde la luz resbala
Azul y misteriosa como a través de un sueño,
Sin alcanzar al fondo remoto de las aguas
El filo de su espada rota en estrellas ciegas,

Uno a uno los siglos morosos del destierro
Pasaron sobre mí
(Cernuda, 1993: 279).

Como sucederá cuando los tintes sociales se apoderen de la poesía de postguerra, también L. Cernuda aplica el *topos* a la visión de una España rota por la guerra, madre y madrastra, en "Elegía española I" de *Las nubes*:

Háblame, madre;
Y al llamarte así, digo
Que ninguna mujer lo fue de nadie
Como tú lo eres mía.
Háblame, dime
Una sola palabra en estos días lentos,
En los días informes
Que frente a ti se esgrimen
Como cuchillo amargo
Entre las manos de tus propios hijos
(Cernuda, 1993: 259).

Miguel Hernández modela el tópico en dos direcciones: la amorosa y la que opera con el destino trágico a partir de una fauna simbólica. La "mirada negra y dorada / hecha de dardos directos" (M. Hernández, 1998: 705) con la que en el *Cancionero y romancero de ausencias* rememora los ojos de la "morena de alta luz y altas torres" se engarza con la tradición amorosa del tópico. Imprime su sello cuando lo liga a un sentimiento de angustia uncido al *fatum adversum*. La creencia popular vaticina que el misterio del destino está escrito

en el cielo, y de ahí las expresiones 'tener buena o mala estrella'. En lugar del toro de estirpe gongorina que se sitúa en el éter, los astros toman la morfología de un animal tampoco ajeno a las constelaciones, el perro, en este potente soneto de *Imagen de tu huella:*

> Astros momificados y bravíos
> sobre cielos de abismos y barrancas,
> como densas coronas de carlancas
> y de erizados pensamientos míos.
>
> Bajo la luz mortal de los estíos,
> zancas y uñas se os ponen oriblancas,
> y os azuzáis las uñas y las zancas
> ¡en qué airados y eternos desafíos!
>
> ¡Qué dolor vuestro tacto y vuestra vista!
> Intimidáis los ánimos más fuertes,
> anatómicas penas vegetales.
>
> Todo es peligro de agresiva arista,
> sugerencia de huesos y de muertes,
> inminencia de hogueras y de males
> (M. Hernández, 1992: 488).

Los astros son los collares de púas que se colocan en el cuello de los mastines para defenderlos de las mordeduras de otros canes. El oriolano, ducho en este vocabulario por su oficio familiar, da al soneto un quiebro pastoril completamente distante de lo arcádico. El giro se manifiesta en la elección de este animal y en una retumbante rima que es gozne de palabras de rudeza fónica y empleo popular ("barrancas", "carlancas", "oriblancas", "zancas"). La fijeza de los astros explica la calificación de "momificados", mientras que con paradoja son "bravíos" porque lanzan el sino adverso. El misterio de los espacios siderales y posiblemente la afluencia de nubes justifican estos "cielos de abismos y barrancas". En un juego de muñecas rusas, el símil del verso cuarto descubre la semejanza entre los astros y los "erizados pensamientos míos" que, en consecuencia, también son fijos, enérgicos y punzantes. El segundo cuarteto insiste en

las aristas de estrellas, perros y pensamientos, más activas durante el verano, pero con luchas eternas. El lamento por la omnipresencia de la pena –aún con flancos agudos ("todo es peligro de agresiva vista")– da paso al oráculo de destrucción. Por desgracia, la guerra se encargó de confirmar este augurio nefasto en la propia carne de Miguel Hernández.

El conocidísimo poema inicial de *El rayo que no cesa* engasta una de las joyas del tratamiento del tópico:

Un carnívoro cuchillo
de ala dulce y homicida
sostiene un vuelo y un brillo
alrededor de mi vida.

Rayo de metal crispado
fulgentemente caído,
picotea mi costado
y hace en él un triste nido
(M. Hernández, 1998: 493-494)[5].

Abona el solar metafórico el mito de Prometeo, muy visitado en la época por escritores como V. Aleixandre, el fiel amigo de M. Hernández. La mala fortuna es arma carnívora porque consume el ser, y vuela porque siempre se cierne sobre el individuo. Una razón lingüística fija esta última sugerencia: el cuchillo consta de ala, igual que las aves. Arma y ave son un violento rayo que conmociona sin pausa el espíritu (de ahí el sufijo iterativo de "picotea"). M. Hernández vierte los contenidos en otros cuartetos:

¿No cesará este rayo que me habita
el corazón de exasperadas fieras
y de fraguas coléricas y herreras
donde el metal más fresco se marchita?

¿No cesará esta terca estalactita
de cultivar sus duras cabelleras

[5] Permanece la huella hernandiana en el soneto de *Miradas sobre el agua* de A. Carvajal que comienza "Quizá de la poesía sea yo el mejor obrero". Carvajal habla de un "rayo que hirió mi alma y curarla no sé" refiriéndose al dolor.

como espadas y rígidas hogueras
hacia mi corazón que muge y grita?
(M. Hernández, 1998: 494).

Entre las asociaciones del rayo y los objetos afilados se computan la "terca estalactita" y definitivamente las "espadas". El corazón dañado "muge y grita", según una pareja verbal que es germen de las metáforas taurinas de otros sonetos ("Como el toro he nacido para el luto").

Más arriba he hablado de las concomitancias poéticas entre V. Aleixandre, **P. Neruda** y M. Hernández y en ese sentido es clara la intersección entre la recién revisada obra del oriolano y este fragmento de *El hondero entusiasta*, que había salido de la pluma de un jovencísimo Neftalí Ricardo Reyes, todavía presunto estudiante en Santiago de Chile, aquél de la capa famosa y la pobreza:

No lucen los luceros acerados y blancos.
Todo se rompe y cae. Todo se borra y pasa.
Es el dolor que aúlla como un loco en un bosque.
Soledad de la noche. Soledad de mi alma
(Neruda, 1999 I: 162).

La soledad y el ambiente nocturno marchan en consonancia con la angustia. Los luceros son "acerados" para sintonizar con el mundo roto. La causa de la tristeza es el amor frustrado en estas briznas de *Residencia en la tierra*:

Tú estás de pie sobre la tierra, llena
de dientes y relámpagos.
Tú propagas los besos y matas las hormigas.
Tú lloras de salud, de cebolla de abeja,
de abecedario ardiendo.
Tú eres como una espada azul y verde
y ondulas al tocarte, como un río
(Neruda, 1999 I: 226).

La figura femenina amalgama lo positivo (la afectividad de los besos, el ondular del cuerpo-río ante la caricia) y lo negativo de palabras y acciones que connotan violencia. Ella está "llena de dientes y relámpagos", primer ajuste de los

dos campos semánticos que tejen el tópico, que se completa cuando la mujer es "una espada azul". Los contrastes que han orlado tradicionalmente la expresión del amor se verifican en la naturaleza, con una energía de índole romántica, pero con nimbo visionario. El aislamiento en Asia, adonde P. Neruda desembarcó joven con un recién estrenado cargo diplomático, la relación turbulenta con la celosísima compañera que llega a infundirle temor, etc. contienen el sustrato biográfico. Las tintas se cargan en el durísimo poema titulado "Las furias y las penas" que lleva el lema de Quevedo: "Hay en mi corazón furias y penas". Confiesa P. Neruda que lo escribió en 1934 en España y lo publicó en *Tercera residencia* en 1939, ya con la desolación de la guerra civil a cuestas. La crítica lo interpreta como amoroso, pero sin duda trasluce un mundo caótico y un presentimiento de mal casi profético. En los versos que siguen, los ojos de la mujer no son propiamente armas, pero acometen sus acciones pues, en hábil sinestesia, huelen "a rayo verde que agujerea pechos". Todo rezuma una inusitada violencia que ya poco tiene que ver con el afecto:

Cuando en las reuniones
el azar, las cenizas, las bebidas,
el aire interrumpido,
pero ahí están tus ojos oliendo a cacería,
a rayo verde que agujerea pechos,
tus dientes que abren manzanas de las que cae
sangre,
tus piernas que se adhieren al sol dando gemidos,
y tus tetas de nácar y tus pies de amapola,
como embudos llenos de dientes que buscan sombra,
como rosas hechas de látigo y perfume, y aun,
aun más, aun más,
aun detrás de los párpados, aun detrás del cielo,
aun detrás de los trajes y los viajes, en las calles
donde la gente orina,
adivinas los cuerpos,
en las agrias iglesias a medio destruir, en las cabinas
que el mar lleva en las manos,
acechas con tus labios sin embargo floridos,
rompes a cuchilladas la madera y la plata,

crecen tus grandes venas que asustan:
no hay cáscara, no hay distancia ni hierro,
tocan manos tus manos,
y caes haciendo crepitar las flores negras
(Neruda, 1999 I: 261).

Cuando durante la madurez P. Neruda hace escala en la poesía amorosa tras años de compromiso social, torna el *topos* con muy diferente cariz. En "Un día" de *Las uvas y el viento* toca el motivo del destino que conduce inexorablemente hacia una persona, incluso antes de conocerla, según reza esta seguidilla con todo el donaire del folklore: "Antes de conocerte / ya te quería, / porque me lo anunciaba / la estrella mía". P. Neruda sigue esta senda cuando describe el pálpito del enamoramiento:

Apenas, desde lejos, desde el sueño,
lo presentí y apenas
me tocó su tejido
de red incalculable
yo pensé: es para ella.
Fue un latido de plata,
fue sobre el mar volando un pez azul,
fue un contacto de arenas deslumbrantes,
fue el vuelo de una flecha
que entre el cielo y la tierra
atravesó mi sangre
y como un rayo recogí en mi cuerpo
la desbordada claridad del día
(Neruda, 1999 I: 852).

El día augura el amor y la dicha que conmocionan el ser. Entre los tropos que representan tal estado destaca el vuelo de la flecha que atraviesa la sangre. Porta las reminiscencias mitológicas de Cupido, pero se convierte en rayo que ilumina el cuerpo. Esta fusión última, los matices eróticos y la yuxtaposición de imágenes volcadas hacia la naturaleza configuran el peculiar código nerudiano. La luz-arma ya no perjudica en este período. En los *Cien sonetos de amor*, que izan como musa a Matilde Urrutia, la compañera en el último tramo vital, el poeta canta a "los cuchillos de tu risa", una

risa que es luz: "Como una luz derrochadora / rompe tu risa el árbol de la vida". No queda residuo del pesar y la zozobra.

El enclave afectivo del tópico no es el único en la vasta producción de este "gran mal poeta" como lo tildó el maledicente J. R. Jiménez. Cuando P. Neruda exalta las tierras sudamericanas en el *Canto general*, no omite las antiguas imágenes del relámpago para alcanzar el tono épico. Se detiene en el Wilkamayu y el rayo que parece nacer de la montaña por las nieves que la coronan es, en oxímoron, frío. Además, en el caudaloso decir nerudiano se anillan las imágenes por el paralelismo; una de ellas es "rápidas espadas" porque la montaña es un guerrero:

> Oh, Wilkamayu de sonoros hilos,
> cuando rompes tus truenos lineales
> en blanca espuma, como herida nieve,
> cuando tu vendaval acantilado
> canta y castiga despertando al cielo,
> ¿qué idioma traes a la oreja apenas
> desarraigada de tu espuma andina?
>
> ¿Quién apresó el relámpago del frío
> y lo dejó en la altura encadenado,
> repartido en sus lágrimas glaciales,
> sacudido en sus rápidas espadas,
> golpeando sus estambres aguerridos,
> conducido en su cama de guerrero,
> sobresaltado en su final de roca?
> (Neruda, 1999 I: 338)

El *Canto general* registra los magnos accidentes geográficos y los triviales detalles de la existencia o *resque domi gestas*, los objetos insignificantes, incluso la colección de caracolas que recopiló el escritor a lo largo de su vida y que, para él, comporta hermosura[6]. En el manifiesto "Por una poesía sin

---

[6] Esta colección, donada al estado chileno y sujeta a múltiples avatares de desidia, llega a ser emblema del escritor. José Hierro reflexiona sobre un cenicero, que es en origen una concha de molusco, buscando inspiración para homenajear a P. Neruda en la prosa titulada "Elementos para un poema" (Hierro, 1985: 326-329).

pureza" que Neruda publica en 1935 en su revista madrileña *Caballo verde para la poesía*, hizo furor su reivindicación de cantar lo gastado por el uso, lo cotidiano. Años después llevará el presupuesto a sus máximas consecuencias en las *Odas elementales*. El poema "Mollusca gongorina" se entretiene en los pormenores de una concha, desplegando una técnica de superposición tropológica tomada del poeta barroco aludido en el título. Se trata de un "múrex espinoso" y, por lo tanto, tiene púas y brilla, algo que explica las imágenes de "lanza rosada" y "espada de luz" en estos versos:

> De California traje un múrex espinoso,
> la sílice en sus púas, ataviada con humo
> su erizada apostura de rosa congelada,
> y su interior rosado de paladar ardía
> con una suave sombra de corola carnosa [...]
> Oh *rostellaria*, flor impenetrable
> como un signo elevado en una aguja,
> mínima catedral, lanza rosada,
> espada de la luz, pistilo de agua
> (Neruda, 1999 I: 684).

CAPÍTULO VIII

LAS GENERACIONES DE POSTGUERRA

En los años posteriores al conflicto bélico un sector de la lírica aborda la crítica social directa y entonces la luz-arma deambula entre las invocaciones a España y una congoja que se refleja en los campos yermos, con vegetación rala o nada extravagante. Poco a poco la denuncia explícita deja paso a la revisión de paisajes similares, muy vívidos, pero con la perspectiva de descubrir lo esencial a través de ellos. La luz afilada coadyuva a la revelación, a veces pesarosa porque supone consciencia. De ahí los frecuentes tonos elegíacos que, sin embargo, se compensan con una fe en el futuro o con deseos vehementes de existir, pese a todo. En estos años tampoco se abaten los recintos metapoéticos y los rayos que hieren se ligan a la inspiración que irrumpe y perturba, y al ejercicio intelectual.

El paisajismo que suele rodear el tópico es tratado por **Blas de Otero** con unas pautas muy diferentes a los modernistas o a sus inmediatos predecesores. En *Que trata de España*, según su título anuncia, se cantan los solares patrios con una depuración retórica heredada de *Campos de Castilla*, pero con crítica social más evidente. En "Alegría" y en "Atardece" los montes divisados a lo lejos con el fulgor del sol se funden metafóricamente con la "espada":

ALEGRÍA

Alegría, parece
que vuelves de la fiesta,
con un clavel de fuego
y la mirada alerta,
árboles inclinados

como personas, ciega
capa de torear
color azul y fresa,
alegría, este otoño
has abierto la puerta
de hierros herrumbrosos,
saltó a la carretera
un perro rojo, el mar
crujió como una seda,
a lo lejos, los montes
de León espejean
tal una espada azul
movida entre la niebla,
alegría,
                    paciencia
de la patria que sufre
y la España que espera.

Se invoca a la dicha equiparándola a una naturaleza en el ocaso, por el color rojo que se disemina en distintos tonos ("clavel de fuego", "capa de torear color azul y fresa", "hierros herrumbrosos", "perro rojo"). La alegría no es ni por asomo radiante; más bien se reduce a un chasquido de contento o una tenue salida de la desazón. No son gatuitas las sugestiones del día que muere, los elementos paisajísticos en líneas descendentes –subrayadas incluso gráficamente por el encabalgamiento ("árboles inclinados / como personas")–, ciertos adjetivos con sema de negación ("ciega capa") o de destrucción ("herrumbrosos"), la estación otoñal, la vaguedad semántica de sustantivos como "niebla". Todo ello augura los versos últimos, donde la espada de luz de los montes leoneses y la tibia dicha que supone diluir la niebla son un correlato de la confianza en un futuro mejor para España. Las sutiles nociones de violencia de la espada, la capa y el clavel que conducen a ambiente taurino cobran sentido al advenir "una patria que sufre", sobre todo cuando su forma geográfica es la piel de toro. El segundo poema se mueve en unas coordenadas paralelas:

ATARDECE

Atardece. El cielo
es de lana mojada,
el aire ondea
con desgana,
en los campos de España,
caen
las hojas, pasa
una mujer de luto,
lejos, el Guadarrama
nítido
tal una espada,
sé
que mañana
hará sol, será de todos
España
(Otero, 1975).

Conserva el ocaso, la localización en los "campos de España", ahora el Guadarrama que, claro está, también es espada de fulgor. La lupa examina lo insignificante o intrahistórico (en lugar del perro, "pasa / una mujer de luto") y una naturaleza que decae, otoñal ("caen las hojas"). Al final, la luz en este hábitat mortecino anuncia la esperanza de un país. En el poema "Tierra de Campos" Blas de Otero opta por el amanecer de verano, donde el "cuchillo fino del alba", metáfora aposicional de las bajas temperaturas de la madrugada, ilustra el desconsuelo frente al yermo, aunque elude la referencia directa al devenir histórico:

Tierra
de Campos, parda
tierra de tristes
campos.
Agosto, los caminos
llamean, alto azul
y cuatro, cinco nubes
blancas.
Nocturno, trema un tren,
rielan los rieles
reflejando los anchos
astros.

Frío de amanecida,
cuchillo fino
del alba.
Tierra
de Campos, pura
tierra de tristes
campos
(Otero, 1975).

En el poema dedicado a Francisco de Quevedo que Blas de Otero publicó en *Hojas de Madrid* y fue posteriormente recogido en la antología *País (1955-1970)*, el ilustre barroco simboliza el poder de la palabra para obrar, presupuesto capital en el grupo que dará lugar a conocidas piezas del bilbaíno y de Gabriel Celaya, como "Pido la paz y la palabra" o "La poesía es un arma cargada de futuro". La literatura plantea por lo menos el inconformismo ante una situación de injusticia. En el siguiente fragmento, Blas de Otero recrea la Villa y Corte en el Barroco a partir de leves pinceladas: los astros en la noche, los atributos de la indumentaria del escritor satírico y una metonimia de su palabra cortante, la espada que se asocia a la llama:

Madrid está buscándote en la noche
encabritada de bélicas estrellas,
una capa furtiva, un negro coche,
unas sombras grosellas,
y una espada sutil y puntiaguda
entre la llama de tu lengua aguda
(Otero, 1975).

El "Canto a España" de **José Hierro** es vecino estética e ideológicamente de las anteriores muestras de Blas de Otero. Exalta la patria desde la seguridad de un estado de crisis que la naturaleza casi esteparia proclama. Tras las huellas retóricas de las antiguas invocaciones a las ciudades, con sus personificaciones subsiguientes, J. Hierro apostrofa a España y completa un retrato en donde prosopografía y etopeya se dan la mano para ratificar el decaimiento del país, en el que se insiste además con la imagen del sueño. La luna que preside desde lo alto, tal vez como el poeta, fustiga con el "hachazo de luz", pero con un golpe incruento e inofensivo

que se coordina con el deseo del sujeto lírico de destruir para construir desde cero. Aquí van algunos versos claves:

> Oh, España, qué vieja y qué seca te veo.
> Quisiera asistir a tu sueño completo,
> mirarte sin pena, lo mismo que a la luna remota,
> hachazo de luz que no hiende los troncos ni pone la
> llaga en la tierra.
> Qué tristes he visto a tus hombres.
> Los veo pasar a mi lado, mamar en tu pecho la leche,
> comer de tus manos el pan, y sentarse después a soñar
> bajo un álamo,
> dorar con el fuego que abrasa sus vidas tu dura corteza.

Aunque tal vez éste sea el de timbre social más agudo, no es el único caso en que J. Hierro recala en el *topos*. *Alegría* (1947) es un libro donde vagan los fantasmas de la guerra. Justifica su paradójico título el endecasílabo inicial del soneto-prólogo: "Llegué por el dolor a la alegría" (Hierro, 1985: 73). En efecto, sólo tras una gran desgracia se valoran los detalles pequeños y consuetudinarios ("Era alegría la mañana fría / y el viento loco y cálido que embiste"; Hierro, 1985: 73). Un tríptico evoca a los muertos que yerran en la memoria con presencia casi fantasmal, motivo persistente en la poesía de J. Hierro. El poema de cierre, "Apocalipsis y esperanza", se mueve entre los hilos paradójicos del libro completo, pues expresa la fe en que la memoria atempere el quebranto por los desaparecidos, pero sin anular su recuerdo. Las estrellas serán cuchillo y fuego contra la angustia, porque la vida sigue, como vocea el curso imparable de los planetas y de los agentes atmosféricos. Con los desdoblamientos del *tú* tan gratos al autor, marcha este poema:

> Alguna noche las estrellas
> tornarán hacia su misterio.
> Se abrazará cada amargura
> con su cuchillo y con su fuego.
> Dejará el viento de tañer
> su melancólico instrumento.
> Todo será del impalpable
> metal del sueño.

Te alzarás, gritarás, querrás
anudar las horas sin tiempo.
Pedirás una piedra, un grano
de arena, un soplo verdadero.
Llorarás por las pobres almas
donde se pierde tu recuerdo,
por los pobres hijos dolientes
que nunca fueron.
Pero las almas de tu alma
no morirán en el desierto
(Hierro, 1985: 105).

En *Cuanto sé de mí* (1957) el sujeto lírico se debate entre la memoria ("He ido desenterrando / todos mis muertos") y la inestable tabla de salvación de relegar el pasado. Los muertos, cual ángeles bíblicos, arrojan al hombre de sus recintos:

Quedar sin ellos era
quedar sin mí. ¿No lloran
por mí? ¡Tanto he llorado
yo, por ellos, a solas!
¿Lloran por mí? ¿De su
paraíso me arrojan
con espadas de fuego?
(Hierro, 1985: 242)[1]

En "Reportaje" de *Quinta del 42* (1953), el tiempo sin sentido de una cárcel sólo cobra valor ante lo mudable ("Lo eterno / se desvae, y es lo efímero / [...] / eso que pasa y muda, / lo que nos tiene prendidos"; Hierro, 1985: 141). En tal aflicción, no es raro que haya unos "ojos heridos / por el alba fría" (Hierro, 1985: 141). "Plaza sola", del mismo libro, describe el júbilo ante ese espacio contemplado vacío en el momento en que, sin embargo, ha vuelto a habitarse ("Todo resurge, clama, vive") tras la guerra. Al igual que Hierro acomete las llamadas por C. Bousoño "superposi-

[1] En "Cinco cabezas", una prosa en que la decapitación sirve para presentar violencias históricas, el objeto asesino cobra también los atributos bíblicos: "esta cabeza rodada, canto rodado, tajada por un rayo de espada para purificarle" (Hierro, 1985: 330).

ciones espacio-temporales" (donde el ayer se solapa al hoy, las piezas clásicas al pop, y los pueblos de la Meseta a las urbes americanas), en este poema la plaza es alma sola pero con nuevos ímpetus. El viejísimo *topos* que ya en la Retórica y en la Biblia igualaba los espacios arquitectónicos y el espíritu porta ahora una luminosidad primaveral que es arma que desgarrará el ayer contrito[2]. Lleva unas ansias de vida parientes de las machadianas:

Cuando se fueron todos, yo
me quedé a solas con mi alma.
Plaza cuadrada, con su fuente
sin una lágrima de agua.
Abril, blandiendo por el cielo
su acero pálido de espada.
Qué sosiego tocarte, verte,
abrazarte con mis miradas,
apurar las gotas de música
de la caja de tu guitarra,
vagar sin fin y sin origen
sobre tus piedras hechizadas...

"Rescate imposible" del *Libro de las alucinaciones* (1964) también conjura al tiempo visto como arma (en este caso el estío, como en A. Machado), con similar constancia del vano empeño de aniquilar el pasado. Empieza el poema:

Invierno vestía de plata
las lejanías. Primavera
pulsaba sus verdes. Estío
bruñía la espada sangrienta.
Otoño desencadenaba
los torrentes de su tristeza.

Y él está siempre allí. Miraba
lo imposible. (Han pasado cerca
de veinte años.) Y él está

---

[2] El recurso de la ambivalencia de los espacios y la persona brilla especialmente en el magnífico poema "Los claustros" de *Cuaderno de Nueva York*.

> ensimismado, ante la puerta
> infranqueable (Hierro, 1985: 283).

Incluso poniendo tierra por medio, en Estados Unidos los fantasmas vuelven. En "Canción del ensimismado en el puente de Brooklyn" una mañana que porta la connotación de herida en las "esquirlas de sol" (Hierro, 1985: 155) acompaña a la tribulación.

Aunque **Rafael Morales** por edad se halle cerca de la generación de "poetas sociales", este rótulo rechina un tanto para enmarcar la obra del toledano. La Generación del 27, M. Hernández y P. Neruda imantan fuertemente sus comienzos poéticos. Por eso, en *Poemas del toro* (1943), un libro dedicado a V. Aleixandre y con prólogo de Cossío, los rescoldos del oriolano llamean –no sólo en las citas intertextuales– y se superponen a brasas albertianas en el hogar del soneto. En "Muerte del toro", como en sus predecesores pero sin la complejidad conceptual, la espada es rayo:

> Pronto caerá tu pleno poderío,
> pues ya el agudo rayo de la espada
> va en tu celeste noche huracanada
> con un acento perfilado y frío
> (Morales, 2004: 123).

En otros sonetos las astas de la bestia son "dos rayos afligidos, / dos rayos silenciosos" (Morales, 2004: 130). A la altura de 1962, en *La máscara y los dientes* la luz sirve a la revelación, como sucedía a J. Guillén y acontece por los mismos años a los jóvenes C. Rodríguez o F. Brines. El intimismo es menor, a pesar del canto a las cosas elementales, esas insignificancias que constituyen la vida y que exaltaba P. Neruda en sus odas y el mismo R. Morales en *Los desterrados* (1947). Las palabras preliminares de este libro lo confirman, con reminiscencias del manifiesto "Por una poesía sin pureza" del chileno:

> La poesía se encuentra en todas partes. No la busquéis tan sólo en las aguas de un arroyo o en los cálidos ojos de una mujer querida. Bajad también entre los lodazales, entre las yerbas de la primavera que se pudrieron... Buscadla también

en los ojos de los ahorcados o en las manos sucias de los trabajadores. Yo he ido escribiendo estos versos junto a las cosas desagradables, junto al dolor de los demás y, muchas veces, con mi propia angustia, con mi propio dolor. Este libro no es más que eso, dolor de ser hombre, es decir, dolor de ser destierro (Morales, 2004: 189).

Sin abandonar la gravedad de los cuartetos –el talaverano es hábil versificador y proveedor de adjetivos sin tasa–, en el poema "Invasión de la luz" el Hombre despierta al alba y percibe las cosas recortadas por la luminosidad que "es en los ojos súbito cuchillo" (Morales, 2004: 263), porque todo necesita la mirada de la persona para cobrar entidad. "Ocaso en el parque" continúa con la leve acción que hilvana *La máscara...*, que Morales denominó por ello "lirodrama". Tras repasar las labores cotidianas de los obreros y especialmente del oficinista tal vez por el poso biográfico, describe la llegada de las sombras, que borran los destellos metálicos del día y los rojos sangrientos del ocaso, entablando la gregaria batalla que explica la animalización y en consecuencia garras y uñas de la noche:

La tarde iba cayendo. Lentamente,
como se alacia un fruto de dorada
piel sensitiva, silenciosa y pura
la luz palidecía y se mustiaba.
Con tímida ternura se afligía
sobre el aire doliente, sobre el agua
que antes brillaba con metal, con ira,
con súbitos cuchillos que pasaban... /.../
Ya el grana mineral, el rojo altivo,
el azul sideral y el escarlata
de hiriente dentellada vengativa
tenuemente cansados replegaban
sus grandes alas silenciosas, puras,
abatidas, serenas, derrotadas /.../
/la noche/ Era una garra
que en el aire se hundía, que en la tierra,
lenta, implacable, firme se adentraba.
Pero la vida viva proseguía, /.../
surgía entre las uñas de la sombra,
brotaba incontenible como un agua,

surgía por la boca y por los ojos
de la nocturna y planetaria máscara
(Morales, 2004: 291).

La rueda y el viento (1971) no se despoja de cierto ropaje aleixandrino y bíblico:

Mas la sombra frutal,
sus grandes alas,
su fiel silencio de dormida seda
guardan el rayo de la zarpa oculta,
la serpiente sin tiempo de todo paraíso
(Morales, 2004: 308).

En *Prado de serpientes* (1982) la edad otoñal "empuja como un río de implacables espadas" (Morales, 2004: 345) cuando, como sucedía a A. Machado, el poeta se encuentra "perdido en la memoria, / niño solo / buscando una esperanza". El "marfil hiriente de la luna" (Morales, 2004: 381) preside el combate entre cielo y mar en *Entre tantos adioses* (1993). En la sección de homenajes, el texto titulado "Gerardoalba", el dedicado al poeta santanderino, posee una luz que es alegría pues supone resurrección por la palabra. Por ello juega con un intertexto al que adhiere el tópico: "Las azucenas tienden camisas blancas / y saltan los cuchillos del agua" (Morales, 2004: 401).

En algunos miembros de la llamada Generación del 50 o cercanos a ella, la mirada al paisaje se va alejando de la interpretación social. C. Rodríguez y F. Brines, cada uno dentro de sus coordenadas, se aproximan al suelo castellano o levantino respectivamente con sed de intimismo. Los espacios externos ya no sirven como a los románticos o a los impresionistas para plasmar las afecciones del espíritu. Más en la línea de San Juan de la Cruz y de los poetas puros (aplíquese el adjetivo a J. R. Jiménez y a J. Guillén), la naturaleza es una continua interrogación que ayuda a reflexionar sobre el sentido de lo trascendente a partir de lo insignificante o consabido. Es además el depósito en donde el poeta se pertrecha de símbolos.

Claudio Rodríguez abre su primer libro, *Don de la ebriedad,* con una modulación del vetusto valor de la luz como

emblema de la inspiración. Ésta no es específicamente numen para componer la obra; con una amplitud mayor, es el ente que permite la revelación del mundo ante los ojos de un creador dolorido pero gozoso; de ahí la coherencia de luz-hoz en estos endecasílabos:

> Siempre la claridad viene del cielo;
> es un don: no se halla entre las cosas
> sino muy por encima y las ocupa
> haciendo de ello vida y labor propias. [...]
> Y, sin embargo –esto es un don–, mi boca
> espera, y mi alma espera, y tú me esperas,
> ebria persecución, claridad sola
> mortal como el abrazo de las hoces,
> pero abrazo hasta el final que nunca afloja
> (Rodríguez, 1984: 33).

En los períodos de oscuridad el poeta mira al firmamento atendiendo a los resplandores con el vocabulario bélico tradicionalmente aplicado al cosmos. Desde las "almenas celestes" se esperan los disparos hacia el "seguro blanco" que "ofrece el pecho" del vate. Los rumores místicos y lorquianos se adensan en la invocación a la estrella que traspasa y que orienta en esta secuencia:

> Y la noche qué importa si aún estamos
> buscando un resplandor definitivo.
> Oh, la noche que lanza sus estrellas
> desde almenas celestes. Ya no hay nada:
> cielo y tierra sin más. ¡Seguro blanco,
> seguro blanco ofrece el pecho mío!
> Oh, la estrella de oculta amanecida
> traspasándome en fin, ya más cercana.
> Que cuando caiga muera o no, qué importa.
> qué importa si ahora estoy en el camino
> (Rodríguez, 1984: 52).

"A las estrellas" de *Conjuros* parece una continuación del citado poema de *Don de la ebriedad*, prueba de que en la obra de C. Rodríguez el avance no implica ruptura. De la misma manera que V. Aleixandre, mentor de muchos de los miem-

bros de la Generación del 50, componía un poema titulado "En un vasto dominio" y andando el tiempo desplazaba el epígrafe hacia la cabecera de un libro, C. Rodríguez empalma puntos diferentes de su trayectoria. El verso intratextual "seguro blanco ofrece el pecho mío" remite al poema primero. Continúa la autocita en sintagmas como "almenas celestes" y en palabras que sufren algunos cambios. Del primigenio verbo lanzar nace la "lanzada", que supone la acción de las estrellas-armas. El poeta sigue clamando por el don que desvela el conocimiento del mundo, pero adopta una posición "desde fuera", de contemplador en perspectiva y con amplísima apertura de campo. Las estrellas como clavos que sostienen el cielo son una nueva inflexión en el tópico, que engendra otra imagen: el metal del astro-clavo es hierro candente que trae a la cabeza del escritor la sugestión de la res marcada. El poeta definitivamente se siente investido por la luz, elegido y ungido, pero a su vez se ofrece en sacrificio en estos versos:

> ¡Que mi estrella no sea la que más resplandezca
> sino la más lejana! ¡No me queme su lumbre
> sino su altura, hasta lograr que crezca
> la mirada en peligros del espacio y la cumbre!
> ¿Quién cae? ¿Quién alza el vuelo?
> ¿Qué palomares de aire me abren los olmos? Antes
> era sencillo: tierra y, sin más, cielo.
> Yo con mi impulso abajo y ellas siempre distantes.
> Pero en la sombra hay luz y en la mañana
> se hunde una oculta noche cerrando el llano y el río.
> A qué lanzada al raso tan cercana
> seguro blanco ofrece el pecho mío.
> ¡Pensar que brillarían aunque estuviera ciego
> todas las estrellas que no se ven, aquellas
> que están detrás del día! Esas de arriba, luego
> caerán. ¡Hazlas caer! Ni son estrellas
> ni es música su pulso enardecido.
> Y mientras cubre el alba como un inmenso nido
> sólidamente aéreo y blanco el puro
> culminar de los astros, siguen viviendo apenas
> como el grano en la vaina, que es su límite oscuro.
> Oid: ¿quién nos sitia acaso las celestes almenas? [...]
> ¡Estrellas clavadoras, si no fuera

por vuestro hierro al vivo se desmoronaría
la noche sobre el mundo, si no fuera
por vuestro resplandor se me caería
sobre la frente el cielo! Estrellas puras
que vuelvo a ver como antes nuevamente,
claras para los ojos y para el alma oscuras. [...]
Y así, marcadme, estrellas, como a una res.
¡Que el fuego
me purifique! Que abra la mañana
con vosotras su luz a la que entrego
todo lo mío, todo lo vuestro, todo lo que hermana
(Rodríguez, 1984: 71-72).

Aun sin ser buscada, la luz como conocimiento mueve al individuo y le conduce al análisis de la realidad. En "A las puertas de la ciudad" el poeta se retrotrae a la juventud y a la herida del "inmenso arado" del cielo:

¿Qué estaba yo mirando
que no lo vi? ¿Qué hacía tan tranquila
mi juventud bajo el inmenso arado
del cielo si en cualquier parte, en la calle,
se nos hincaba, hacía su trabajo
removiéndonos hondo a pesar nuestro?
(Rodríguez, 1984: 74)

Más de una vez el sujeto reitera el quebranto que la lucidez desata, con una postura afín a la de Rubén Darío cuando en "Lo fatal" dejaba caer que "no hay dolor más grande que la vida consciente", pero con incidencia en lo creativo. En la pieza titulada "Pinar amanecido" habla de la "inmensa justicia de la luz" proyectada en la naturaleza, y de la "audaz horda de las estrellas, la implacable hueste del espacio" que se cierne sobre la ciudad, para constatar después el miedo a la consciencia (Rodríguez, 1984: 122). En *El vuelo de la celebración* hallamos un recoveco en la asociación del cosmos a los animales con puntas afiladas, en este caso la constelación del Can. En "Perro de poeta", elogio de "Sirio, que acompañó a Vicente Aleixandre", llama al animal muerto "estrella que allá brillas / con encendidas fauces / en las que hoy meto al fin, sin miedo, entera, / esta mano mordi-

da por tu recuerdo hermoso" (Rodríguez, 1984: 216). Ya no vulnera el destello imaginario, sino la memoria del animal que acompañaba al Premio Nobel, a cuya casa madrileña de la calle Velintonia asistían los poetas jóvenes.

Francisco Brines fondea en el *topos* con una concepción de la luz colindante a la de C. Rodríguez, pues para el valenciano también figura la capacidad de revelar el mundo, si bien disemina su peculiar tono elegíaco, que no aminora el amor hacia la tierra y la existencia. *Aún no* (1971) cuenta con el poema "La última estación de los sentidos", que exalta una luz que "desvela la realidad":

> Cuantos actos vendrán,
> en los inciertos días que me restan,
> forzarán el amor al mundo que aún no es mío.
>
> Veo venir la luz, y los ojos gastarme
> con piedad, pues quien desvela
> la realidad es ella, no el asombro.
> Y aquí está el firmamento,
> huestes de luces que combaten
> en un espacio transparente;
> el mar
> y los desnudos, la carrera y las rosas,
> el perro negro y la saliva, el cadáver
> y el llanto, el naranjo y la abeja,
> el rostro reposado y la sonrisa. [...]
>
> Después la nada es ciega, y es gorda la sordera,
> sólo al principio tacta, lo que hiede,
> y el tacto del vacío resume la existencia.
>
> Amada vida mía, la luz se va a la noche,
> ¿y por qué me abandonas?
> (Brines, 1974: 364-365)[3].

[3] Si la luz como vida es arma, cuando llega la oscuridad-muerte, ésta también actúa como objeto cortante. El fragmento final del poema "El caballero dice su muerte" es: "Y es así como los buenos / caballeros llegan, sin luz los ojos, / sin fuerzas en los brazos, penetrados / de oscuridad, con el deseo inútil / de que los reinos se parezcan, tierra / y cielo. Penetré en la vida, y fui / por siempre desterrado, / porque nunca / tendría libertad para quererle" (Brines, 1974: 209).

El firmamento está contemplado de nuevo como "huestes de luces" y como uno más de los elementos iluminados y plenos de vida. Las antítesis de la enumeración recuerdan las de Keats en "Bienvenida alegría, bienvenido pesar". La coda compendia una de las sustanciales paradojas de la poesía de F. Brines: el *tempus fugit* encamina a la oscuridad del fin, de donde nace el lamento porque el hombre se siente aferrado a la "amada vida" invocada. En 1966, fecha de publicación de *Palabras en la oscuridad*, F. Brines se teñía del culturalismo que desplegaba el vuelo en España. Fiel al canto a las ruinas tan rico en los Siglos de Oro y en el Romanticismo, el poeta se detiene ante los despojos de Segóbriga. La fase de la *descriptio*, inexcusable en terrenos del *superbi colli*, comienza:

> La colina de hierbas, bajo el cielo,
> su claridad dardea sobre el campo
> de Celtiberia. Las ocultas calles
> yacen bajo las piedras, las monedas
> de plata, las vasijas, sometidos
> hombres de seca tierra y extranjeros
> imperiales su polvo duermen
> (Brines, 1974: 202-203).

Pasa revista a los animales que triscan entre los cascotes y a la maleza que se apodera de la civilización. La mirada crea la perspectiva de la descripción de los antiguos edificios destruidos y de los vestigios cotidianos (monedas, enseres). Después del consabido apóstrofe a la ciudad, semejante en "La canción a las ruinas de Itálica" y en decenas de textos clásicos, el epílogo contiene la interiorización y el júbilo de poder revivir el pasado, porque quien contempla aún tiene la vida:

> La mirada de un torso. Juveniles
> anhelos que se fueron con los días
> y en mí reviven hoy con el tumulto
> de quien se sabe vivo ante la muerte
> (Brines, 1974: 202-203).

No prorroga **José Ángel Valente** el abordaje del tópico, aunque con diferencias notorias respecto a los compañeros

de andadura, que radican en el uso fuertemente metapoético y en el adensamiento conceptual. En "El poema" de *El inocente* el eje es una luz-arma que perturba a un sujeto que analiza el mundo y cuyo destino es conmocionar también al lector. De ahí parten los calificativos con semas de dura agudeza en la sarta de complementos que define la escritura:

> Si no creamos un objeto metálico
> de dura luz,
> de púas aceradas,
> de crueles aristas,
> donde el que va a vendernos, a entregarnos, de pronto
> reconozca, presencie metódica su muerte,
> cuándo podremos poseer la tierra
> (Valente, 1985: 75)[4].

En el penúltimo de los *Treinta y siete fragmentos*, J. A. Valente propone un enigma para mostrar el espejismo de la duda de si el poeta es un libre portavoz de ideas universales o, por el contrario, es un elegido como medium para comunicarlas obligatoriamente. Bajo el epígrafe "De la luminosa opacidad de los signos" discurre esta breve pero intrincada prosa:

> En el jeroglífico había un ave, pero no se podía saber si volaba o estaba clavada por un eje de luz en el cielo vacío. Durante centenares de años leí inútilmente la escritura. Hacia el fin de mis días, cuando ya nadie podía creer que nada hubiese sido descifrado, comprendí que el ave a su vez me leía sin saber si en el roto jeroglífico la figura volaba o estaba clavada por un eje de luz en el cielo vacío (Valente, 1985: 150).

El pájaro, símbolo ancestral del poeta –según dio buena cuenta Juan Ramón Jiménez–, sirve para que la inspiración se plantee como cadenas que amarran a la escritura y por ello coartan la libertad del creador. Estos contenidos se perfilan en la imagen del eje de luz que clava al ave. El sujeto

---

[4] El tópico a veces emerge de manera más difusa; por ejemplo, en "Mitad del otoño" de *El inocente* se invoca así a la tradicional luz-vida: "Y tú, / delgada lámina de luz, / retén con impalpable mano el hilo / de la vida concorde" (Valente, 1985: 33).

lírico, con el aura cabalística grata a J. L. Borges, sondea "la escritura" en un tiempo hiperbólico. No se halla muy lejos la idea primitiva, romántica e incluso jungiana de bardo como mago que asume la visión de la comunidad. La *petite prose* se cierra en anillo, como está mandado en este contexto, pues se establece la *dubitatio* sobre el misterio celeste que precisa a un ser material para poder transmitir. Si Nietszche había clamado que Dios no ha creado al hombre sino éste a Dios, aquí plantea J. Á. Valente similar hipótesis, pero en el terreno artístico. Y para ello echa mano de la antigua visión de la luz que clava, que retoma en la pieza XXXI de *El fulgor* (1984) con mayor depuración y con indeleble huella mística, anunciada con intertexto explícito de San Juan en el poema que le antecede ("que voy / de vuelo"):

La longitud extrema de la noche
como un inextinguible
cuchillo.

Noción del alba.
Abrimos tus entrañas.
y tú las salpicabas como lluvia
mientras yo las bebía
como pájaros vivos
(Valente, 1998: 295)

La luminosidad en la noche que mortifica como cuchillo es signo del advenimiento del don en el espíritu y de la dicha amorosa, no despojada de erotismo. J. Á. Valente aprovecha los valores gráficos para acomodarlos a la semántica. En este caso los blancos refuerzan las nociones de luz y de apertura; la mayor longitud versal se aviene a los semas de extensión.

Carlos Barral, miembro del denominado "Círculo de Barcelona", atrae la imagen a contextos de una particular destrucción relacionada con la ruptura de los estados de lucidez plena. Por ello, en un soneto primerizo titulado "Noche" y publicado en la revista universitaria *Laye* en 1951, los relámpagos acribillan el período de oscuridad que permite el desdoblamiento del ser y la salida al exte-

rior de instintos latentes, como ya intuía Lope de Vega en su delicioso soneto "Noche, fabricadora de embelecos, / loca, imaginativa, quimerista, / habitadora de celebros huecos". En el mismo molde y todavía preso de ciertas grandilocuencias académicas en la aglomeración metafórica de sustrato vanguardista y tal vez lorquiano, escribe C. Barral:

> Clamo a tu vientre lívido de viento,
> al corazón estrecho de tus gallos,
> a sus látigos rojos, a los rayos
> que acribillan tu hueco firmamento.
>
> Busco la arista del desdoblamiento,
> hurtarme fruto a mis normales tallos,
> libertarme en tus ácidos caballos
> y un ungir tus torres de mi advenimiento
> (Barral, 1991: 80).

En la composición titulada "Más sobre la insolencia del alba" se traslada del hontanar de los *Sonetos del amor oscuro* a *Poeta en Nueva York*. El recuerdo del poema lorquiano "La aurora" cala en estos fotogramas en que el amanecer se alza sobre la urbe corrompida y, claro está, desplaza a la noche, gran capa que todo lo oculta. No objeto cortante, pero sí instrumento destructivo es este clarear:

> La aurora es un martillo,
> es como una bandada de sordos bombardeos,
> un vuelo de rapaces sobre gentes
> de precaria existencia, que no saben,
> que no han pensado aún si la detestan
> y ya la reconocen y la temen;
> es como una amenaza.
> Es blanca sobre el lecho pringoso del insomne,
> como una vaga niebla, una falsa distancia
> (Barral, 1991: 161-162).

En "Evaporación del alcohol" de *Usuras* (1965) también se ataca a la mañana, ahora porque desmorona *les paradis artificiels* a que conduce la borrachera. Con el tono descar-

nado y el léxico coloquial premonitorio de la posterior "poesía de la experiencia", protesta Barral ante la resaca:

De un golpe ser herido
por la luz como a látigo, ser débil,
líquido hacia los dedos. No poderse
incorporar simétrico. Ser blanco
y estar a punto de caer, ser puesto
como a parir el universo.
Y abrir los ojos de un cadáver
y ver todo amarillo, verlo todo
vibrante y afilado, como espinas
que pinchan no sé dónde. Ver el hilo
que se puede romper y luego oírlo
crujir
        y notar los goznes de la espalda
(Barral, 1991: 171).

CAPÍTULO IX

LOS NOVÍSIMOS

La visión novísima del tópico es muy sincrética, porque esta corriente es bastante rica en planteamientos y muy proteica. Abunda la luz-numen que permite al poeta ungido cual platónico o romántico penetrar en el misterio o contemplar con unos ojos nuevos que admiten la incidencia crítica sobre la realidad. No se olvidan las heridas que el conocimiento inflige ni la dicha o la duda que comporta. Es perceptible la atracción por la noche y sus símbolos en la tromba de astros que se clavan y adoptan siluetas varias relacionadas con la violencia (espadas, huestes...). Algunos miembros del grupo empujan el entramado hacia el culturalismo y a partir de la visión de cuadros, ruinas, estatuas... elevan la reflexión sobre el presente, la perduración artística y la muerte. Y también actúa el amor-fuego que llaga cual arma, aunque tal vez más diluido que en otras etapas, pero raras veces independiente del paisaje.

La evolución de **Antonio Colinas** muestra bien a las claras unos primeros tanteos del *topos* colindantes con la estética de la generación precedente. En *Preludios de una noche total*, un libro de finales de los sesenta, la luna arroja el "cuchillo de luz" que "cercena la arboleda", porque de nuevo la naturaleza exterior es omnipresente. La originalidad reside en que el cuchillo es luz y nieve, manera de unir el frío glacial que corta, según la expresión cotidiana, y el resplandor selenita como arma. Los adjetivos determinan el carácter del rayo, y así aparece "la luna dura", la "catedral ardiente de los astros" con sugestión de agujas que penetran el cielo, en una coincidencia con el romanticismo de W. Wordsworth, según el ejemplo que adujimos. Al final, la invocación carga de intimismo el paisaje y el satélite devie-

ne "cristal" que "nieva", porque así se ha señalado al comienzo. He aquí algunos retazos:

LUNA

Un gran copo de nieve cae de la luna pura.
Un gran copo de nieve, un cuchillo de luz
cercena la arboleda, incendia los matojos. [...]
Luna, cristal perdido en el más noble techo,
sigue tu curso, nieva, gotea en los caminos,
en cada higuera vieja, en cada mármol roto,
derrama tu lechosa dulzura en nuestros pechos
(Colinas, 1999: 33).

En el "Homenaje a Poussin" de *Truenos y flautas en un templo*, el culturalismo arrecia. Viene de la mano de la mención del pintor e implica a las figuras que cobran cuerpo en el poema: Meleagro que galopa con su ejército y Diana que mira con los "ojos muertos" porque es una estatua. La recreación de la escena del pasado mítico en una naturaleza contemplada es una manera de superponer los tiempos muy característica de Colinas, limítrofe a la de J. Hierro que hemos señalado y a la de L. Cernuda. Marca la continuidad del ayer en el hoy, cosidos ambos por la aguja de la cultura. La lucha y la muerte en esta noche vienen descritas por los relámpagos como "cicatrices de luz", alfa y omega del poema:

Cicatrices de luz verde en el cielo.
Nubes de cobre roído, de oro viejo.
De madrugada el bosque es una virgen
húmeda y vaporosa, destrenzada.
En el silencio de las espesuras
galopes de unos pechos como muros,
relinchos de corceles temerosos.
A la caza galopa Meleagro.
Ciñe el laurel la noble frente ebúrnea.
Todo cuerpo de enfebrecido mármol
es azotado por las madreselvas.
Cicatrices, relámpagos del cielo,
muerden los cascos todo el césped frío.
Suena como un tambor la tierra fértil.
Sabroso viene el aire hasta los labios.

Las puntas de las lanzas: con rocío.
Bajo los ojos muertos de Diana
pasan como una tromba los guerreros
(Colinas, 1999: 82).

Años después en *Los silencios de fuego* (1988-1992), cuando el leonés se demora ante las piedras y la historia de Toledo, fulge la luz-arma con similar valor y un estilo más depurado. Tras una mención a los muertos y un atardecer que presta los tonos sangrientos, escribe:

Barro cocido y muertos muy gloriosos.
Arrasado está el cielo del ocaso
por sangres y por labios con cipreses.
Los sueños sólo son oro soñado.
Si abrís las piedras negras, brota luz.
Si abrís la luz, brotan cuchillos negros
(Colinas, 1999: 360)[1].

A. Colinas tampoco se sustrae a los astros-arpones que deambulan desde los árabes y que, invocados por el poeta deseoso de absorber la luz-gracia aunque lastime, agradaron a los románticos y a antecesores insignes (J. R. Jiménez, F. G. Lorca). En "Novalis" de *Sepulcro en Tarquinia*, el epígrafe conduce a los *Himnos a la noche* del poeta alemán, que se rememora, junto a una consideración pitagórica de las esferas celestes de donde ha de surtir la melodía para el canto:

¡Oh Noche, cuánto tiempo sin verte tan copiosa
en astros y en luciérnagas, tan ebria de perfumes. [...]
Deteneos, esferas, y que arrecie la música.

---

[1] Aníbal Núñez en *Alzado de la ruina* (1983) también reflexiona sobre el poder revelador de la luz, pero el tópico de la luz-arma es sólo un eco. En el poema titulado "De un palacio cerrado orientado hacia el Este" describe la puerta con "clavos de estrella" que no suponen realmente metáfora, pero que sí abren el campo semántico de la luminosidad que ha de penetrar lo ignoto: "Y así, siguiendo el gesto de la puerta cerrada, / la sugestión de sus herrajes (clavos / de estrella), resistimos: / suponer un zaguán aquí es pecado. / Que lo espectral habite lo invisible, / nos asista la luz de lo que alienta / en el vacío solemne, clausurado, sin ecos" (*apud* Lanz, 1997: 351).

Noche, Noche dulcísima, y, pues que aún he de volver
al mundo de los hombres, deja caer un astro,
clava un arpón ardiente entre mis ojos tristes
o déjame reinar en ti como una luna
(Colinas, 1999: 100).

Parece que se cumple la petición en *Los silencios de fuego*, donde leemos:

Se clavan las estrellas
en la carne
y ésta sangra estrellas.
En la carne del mundo,
se desangran los dioses.
Ceizal estrellado
(Colinas, 1999: 391).

En "Luna de azahar" de *Jardín de Orfeo*, el *topos* se enreda más en las veleidades culturalistas. Las flechas de oro de Cupido se tornan "encendidas" y apuntan hacia los astros que ya no son los lanzadores. El poeta asciende por el amor al conocimiento del mundo, movido por la sensualidad que la naturaleza despierta. Los ecos impresionistas y simbolistas son bastante nítidos en esta parte:

Quiero seguir gozando lentamente.
Que nunca acabe este gozo-olvido
perfumado de muerte y de jazmines.
Amor, amor, estrella ya el carcaj
contra el suelo enlunado, lanza al fondo
de los astros tus flechas encendidas.
Tus agridulces flechas me han herido
desde que abrí los ojos a este mundo
y es como desangrarse en dulce muerte
(Colinas, 1999: 326)[2].

En los años noventa A. Colinas compone un diálogo de tipo alegórico en el que especula sobre la palabra. Lo titu-

[2] En "Órfica", en lugar de las flechas encendidas de Cupido, Orfeo lanza un "dardo-nota", pero continúa el sentido de comunión con la armonía de la naturaleza que revela el misterio (Colinas, 1999: 333-334).

la *La muerte de Armonía* y se halla en la línea genérica de los *Diálogos del conocimiento* de V. Aleixandre. Además de Armonía, intervienen Serena (la razón), Fulgor (el corazón), la Doncella, Oscuro (la sangre), Nador (la calle), el poeta, el coro. La participación postrera del personaje principal culmina en la conversión de Armonía en flecha de luz, signo del supremo poder para transmitir la poesía y de la victoria total de la palabra frente a la oscuridad del misterio y del no-ser. Pero ello sólo se logra con la muerte de Armonía, esto es, con la negación cuasi purgativa de todo lo externo. Este es el parlamento:

> Amor no-ser, amor como extravío.
> En mis labios ya siento las palabras
> también extraviadas; todo es
> sonámbulo en mi pecho, todo es noche.
> Adiós Serena, agua de mi infancia.
> Adiós, Fulgor, jardín encadenado.
> Reverbera la luz en mi cerebro.
> Reverbera la luz en mi honda noche.
> Por ser noche, ya soy flecha de luz
> (Colinas, 1990: 353).

Antonio Carvajal se aproxima al tópico en dos direcciones: en la primera percibe la naturaleza con ciertas reminiscencias panteístas. En *Testimonio de invierno* el sujeto lírico clama a la ciudad divisada desde el enclave que indica el título del poema "Vista general desde el cementerio". Desde sitio tan-sombrío, que favorece la reflexión existencial, advienen las preguntas:

> ¿qué esperas de tu soledad, qué esperas
> de tu infinito gesto de piedad,
> bermejo el pecho, azul el cielo, rota
> por un puñal de sol entre silencios?

Los fulgores solares son puñales por analogía con los rojizos sanguinolentos del ocaso y para mostrar el dolor de la tierra abierta que acoge a los muertos; no en vano seguidamente ésta será "la herida, la doliente, / la profanada y la infeliz y sola". Al final se complica la trama metafórica: las

tristezas y dichas de los hombres se reflejan en el entorno (los corazones son fuentes, los ojos ajimeces, la muerte del hombre es flor tal y como anunciaban los antiguos romances y novelas como *Las cerezas del cementerio* de Miró). El surtidor es "espada de luz" con canto elegíaco en estos endecasílabos:

> Madre de este dolor que te traspasa
> sin hacerte sangrar, como la espada
> de luz de un surtidor hiere la brisa
> constantemente y su dolor es canto
> y su canción es lágrima en los labios
> (Carvajal, 1990).

A. Carvajal da al *topos* una segunda dirección amorosa. En *Miradas sobre el agua*, poemario de intensa intertextualidad donde se multiplican los homenajes a Lorca, a Aleixandre, a Quevedo, a San Juan de la Cruz –a quien se dedica la última parte–, se fotografían el espíritu y una naturaleza bastante plástica y diáfana. En la siguiente redondilla, que se desenreda en sucesivos pareados, leemos:

> Esta mañana un lucero
> sobre la escarcha ponía
> una breve daga fría
> con fácil hoja de acero.
> Pero sabed que no muero.
> Y sabed que me reclama
> desde su torre una dama
> que junta en sus densas manos
> las garzas con los milanos
> y la nieve con la llama.
>
> Con la nieve y con la llama,
> yo, que nada poseía,
> tuve por fin la alegría
> breve, pero suficiente,
> de esperar un nuevo día.
> Y la esperanza no miente
> (Carvajal, 1993: 68).

Quizás esta fría luz-arma que mana del lucero tenga que ver con la negada muerte de amores y con la muy conven-

cional mujer de fuego y nieve, según su piel y la pasión que provoca.

También **Antonio Martínez Sarrión** pisa los terrenos afectivos en "Dirección obligatoria" de *Horizonte sobre la rada* (1983). Contempla el exterior una vez atemperada la pasión exultante de la primera juventud. Entonces el vencejo iluminado es flecha que indica el camino hacia la amada, porque los seres sencillos al amor conducen:

abro los ojos a la cercanía
de tu sonrisa cómplice, y campanas
de nuevo rescatadas y vencejos
ebrios de tarde, arden
con una sola flecha indicadora
que reiteran los cruces innúmeros del mundo
y a tu cuerpo conduce,
ese pequeño y abrigado puerto
donde arribo sediento, pero en paz
(Martínez Sarrión, 1983).

Pere Gimferrer dedica el poema "Foc cec" a Vicente Aleixandre. En él va surgiendo una naturaleza iluminada a diferentes horas. La descripción del crepúsculo, período de rayos luminosos con intenso colorido, rebosa términos figurados de objetos punzantes: rejas del arado, espada, hebillas, espuelas, astillas... Todo desemboca en una interrogación al propio cuerpo desnudo –como se desnuda el día de herrajes–, sobre la posibilidad del autoconocimiento. En fragmentos posteriores adviene la noche, repleta de huestes funerales, negras cohortes y la inexcusable luna que se intuye en el alfange ("L'inerme alfanc de la nit"). Rasga las telas tejidas por las nubes diurnas en el cielo, tal y como habían repetido parnasianos, simbolistas y J. R. Jiménez en sus *borradores silvestres* más ornamentales como *Laberinto.* Cierta tendencia novísima a lo excesivo justifica la aglomeración de términos que confluyen en el tópico estudiado. Se compensa con la brevedad métrica y la concisión de las frases en esta tirada:

El pes encès de les relles.
Roda del cíclop solar.
Brunzen arrels i cornelles.

Més fosc, un clos sobirà.
Espases. Llum de sivelles.
Els esperons a la mà.
Els xais degollats Estelles.
Sofre I sorra encén el pla.
Sense ferralla ni anelles,
Cos meu, qui et coneixerat? [...]
Els astres també, fent via
Immòbils i sepulcrals,
Per la cúpula que expia
Crims antics d'host funerals
I, verda serpent del dia,
Extingeix foscos fanals,
Illumine la follia
D'un capvespre de timbals.
Negres cohorts, malatia
De la llum, negra als penyals.[...]
La claror blanca de l'arç,
L'inerme alfanc de la nit,
Els faigs que la llum de març
Uneix en un feix brusit,
Quan tot el migdia, espars,
És un e quinçat vestit:
Túniques, deliquis cars
Als ulls, pòstum, mort neuit.
Metall fosc, núvols avars
L'estelada han conquerit
(Gimferrer, 1972).

Jenaro Talens en *Proximidad del silencio* (1981) circula en la órbita abierta por C. Rodríguez o F. Brines cuando se presenta ungido con el don de extrañarse y mirar el mundo con ojos inocentes, como los vanguardistas a su modo habían reivindicado en su anhelo de primitivismo. La luz "ulcera" la raíz o el eco del "árbol difuso" que el poeta sólo es capaz de definir. En "Ejercicio de transparencias" declara sin rebozo:

Mi oficio es divagar sobre estas cosas,
dar cauce a lo invisible
que atraviesa unos muros tan altivos.

Mirar los árboles que mi deseo erige,
o quizá apenas la raíz o el eco
de algún árbol difuso que la luz ulcera.
Vagas apreciaciones con que amueblo un
orden
que nada espera cobijar. Ah, si mi voz pudiese
vivir con ignorancia en la indefinición.

Mi oficio es la extrañeza:
ver este azul que nace con el amanecer
(*apud* Lanz, 1997: 399).

En los balbuceos poéticos de *Víspera de la destrucción* (1966-1968), en el poema "Alba", el mar y el "zarpazo tímido del sol" llegan a la segunda persona en que se refugia un ser sediento de la palabra precisa que haga nacer la realidad tal y como preconizaban los creacionistas. Tras la mención de las garras solares, leemos:

Sientes la luz herirte y aprisionas
su sonido tenaz.
Si una palabra
hubiera, si una sola
palabra, que bastase.
Como a estas aguas quietas,
para existir, sus olas
(Talens, 2002: 166).

Hijo de su tiempo, tampoco es reticente J. Talens a la visión de las ruinas en la pieza "El bosque de los monstruos sagrados", de *Ritual para un artificio* (1971), pero para él la propia naturaleza ofrece el espectáculo. Los animales que triscan son sacados a la existencia por la luz del "cincel de la tarde" (Talens, 2002: 186), por la palabra al fin y al cabo. Similar actitud muestra **Guillermo Carnero** cuando en "Museo de historia natural" –en plenos dominios culturalistas pues los versos pertenecen a *El azar objetivo* (1975)– revisa no ya la fauna disecada sino sus representaciones artísticas, recortadas por la "luz incisiva" que deja contemplar "la estabilidad del no ser". Toca G. Carnero un asunto gratísimo a su generación: la perduración por el arte, pero revivida por los ojos que miran.

Así acaece en "Interior de la estatua" de *El sol en sagitario* de **Alejandro Amusco**, libro publicado también en los setenta. La luz delinea el astro que "rasga". Mientras los hombres son inexorablemente arrastrados por el *tempus fugit*, la estatua es "inmutable armonía" no sujeta a la sombra de la muerte:

> Tras la columna febril, dorada por el aire,
> yérguese la figura en su volumen tenue y reposado;
> con la mano en la frente, firme, parece contemplar
> el inasible horizonte,
> que rasga un astro solo sobre las formas dadas.
>
> ¿Qué grave paraíso, torso y marfil
> desnudo, enseña con discreta resolución
> su inmutable armonía?
>
> Abre, abre tu esfinge. La sombra triste es fuera.
> La majestad es tuya, y nadie puede herirte.
> Mira. ¿Ves? Los hombres van huyendo
> (Amusco, 1978: 63).

En el texto "Tormenta sobre las islas" las fulgentes gotas de lluvia asumen atributos metálicos ("la lluvia es bronce", "verdes láminas") y desgarran. El mitológico "carro de los cielos" que remite a Febo propicia la aparición del "corcel" en los dominios etéreos y de la "hoz de bronce" del rayo:

> I
> Trepida el carro de los cielos.
> Germen de luz: resurrección.
> La lluvia es bronce
> y azota las raíces.
>   Desgarramientos-
> esplendores ocultos.
>
> II
> ¿Y esta horrible serpiente
> y este rojo destral,
> quién los lanza?
> Se desgarra la música cual música

Bajo el estrépito celeste.
Ella dice: "El amor me despoja".
Pero es la crueldad
La que se deshace en estas verdes láminas.

Los azotes del agua.

III
Hay un olor fresco que viene del mediodía
Y multiplica las visiones.
Un mensajero surge
De pronto sobre el corcel del cielo;
Se acerca y se detiene;
Su túnica es de colores muy vivos;
Deja una hoz de bronce
Sobre las gavillas recientes.

Holocausto de la serenidad
(Amusco, 1978: 11-13)

El amor que colorea la visión de un paisaje meridional al atardecer se aprecia en el poema "Septiembre en el sur", donde resultan claves la palabras "vierte el ocaso sus puñales". El augurio nefasto lleva a la ausencia –que es muerte según la tradición–, planteada en el remate del poema:

Se hunde la melancolía
como un buque gris en la niebla,
y con una luz de marfil
vierte el ocaso sus puñales.

Circula la arteria del viento
como una espiga solitaria
dividiendo la lejanía
tras los balcones de la tarde.

Los cerros despojan su miedo
en el corazón del olvido,
y el sol se transfigura lánguido:
como una extraña mariposa.

Y declina el fulgor violento
y fúnebre y rojo del día

con su corteza de cansancio,
de besos y separaciones
(Amusco, 1978: 77).

"Las piedras y la sed" pulsan un canto a la noche que guarda ecos románticos y aleixandrinos. La grandiosidad nocturna se apodera del ser que recibe las "saetas" de los brillos astrales y una de soledad que se resuelve en esperanza, como sucede con frecuencia en la obra de F. Brines:

Así, de esta manera, cuando la noche se extiende definitiva y densa
con sus indestructibles armas de cristal,
cuando llora por fin sobre nuestras cabezas
con su impureza azul, anillada y candente,
un fragor de permanencias,
un latido indeclinable de relojes, de larvas, de saetas y vértigo,
de verdes madreperlas astrales, se desata.
Y un líquido lamento cae
sembrando soledad y mojando las manos
de un frío mineral de esperanza
(Amusco, 1978: 91).

CAPÍTULO X
LAS ÚLTIMAS HORNADAS POÉTICAS

Poco original resulta aducir que sin perspectiva histórica es complicado trazar un panorama mínimamente representativo de la actual poesía española y por eso en la selección de textos ha intervenido a veces lo fortuito en el hallazgo del tópico. Entre los poetas elegidos, **Justo Navarro** ofrece una confortable hospitalidad al *locus*. El poema "Melodrama" de *Los nadadores* es una instantánea de un enfermo que desde el lecho de un sanatorio reflexiona sobre el ocaso. De nuevo este período temporal acoge la luminosidad punzante, aquí "nítida luz de arpones" o "amable vuelo de cuchillos". Y todo ello en un soneto en alejandrinos semejante a los modernistas:

La tarde esmerilada de naranjas y hielo
semeja una piscina: nítida luz de arpones
tan móvil como zumo. Desde los almohadones
la tarde nos parece sólo un amable vuelo

de cuchillos. Nadamos. Sobre los trampolines
agitamos linternas. Las hamacas de rayas
húmedas nos abrigan: ¿no recordáis las playas
de hace más de diez años? Alguien en los jardines

ha visto un animal del que no sabe el nombre.
Lo persigue. La orquesta toca un bailable, ausente.
Ofrece cada objeto –dulce, aunque os asombre–

su claridad: qué limpia plenitud. De repente
alguien recibe (y todo se volverá ilusorio)
la llama oscura desde algún sanatorio
(Navarro, 1985).

Si Juan Ramón Jiménez jugaba a confundir el cielo y el mar, difuminada su línea divisoria en el remoto horizonte, J. Navarro prefiere una superficie acuática mucho más reducida y exenta de grandiosidad –una piscina–, porque este poeta ya no se extasía ante las maravillas de la naturaleza. Elige referentes más cotidianos y despojados de cualquier halo hímnico para "nadar", es decir, para introducirse en los predios de la reflexión sobre el mundo. Pero el punto de partida es similar al de cualquier simbolista, se llame Jiménez o Machado, pues los colores del poniente soplan las imágenes al oído del poeta. En este caso el "naranja y hielo", que llevan más a refresco que a vastas latitudes marinas, sugiere el ambiente de la piscina, no exenta de la luz-arma porque se trata de la meditación de un enfermo con heridas que se proyectan en el exterior. La convalecencia y la lentitud del ocaso hacen de los brillos finales "un amable vuelo de cuchillos", con el oxímoron implícito y con el encabalgamiento interestrófico para insistir en la laxitud de la sucesión de momentos que delata el cambio paulatino de colores en el cielo. T. Mann en *La montaña mágica* y C. J. Cela en *Pabellón de reposo* consiguieron plasmar magníficamente el discurrir de las horas con el *tempo lento* sentido por los convalecientes de pausada agonía.

En el poema "Melodrama" el espíritu del enfermo se introduce en el paisaje celeste y, como es piscina, el verbo "Nadamos" se acopla al título general del poemario. Todo lleva a la recreación de un verano que paulatinamente se concreta en el de hace diez años. Como "cualquier tiempo pasado fue mejor", la evocación culmina en la exclamación casi guilleniana "qué limpia plenitud". Sin embargo, según convención fructífera en los sonetos, el último terceto desvela el *quid*: otra vez la salida del machadiano ensueño y la vuelta a la cama del enfermo, es decir, a la realidad cruda e inmediata. Lo estival es mera fantasía y la luz del poniente que ha ocasionado el vuelo de la imaginación pasa a "llama oscura", con las connotaciones de dolor de la llegada definitiva de la noche que anuncia el adjetivo.

La actitud poética que se deduce es muy cercana a la de Antonio Machado en las piezas "Horizonte" y especialmente en "Acaso" de *Soledades*, con la nota distanciadora que en él

era fina ironía y en J. Navarro una "deconstrucción" conseguida al seleccionar términos metafóricos consuetudinarios, sin pureza en el sentido nerudiano. Ello es marca de una amplia sección de la lírica de finales del siglo XX y comienzos de este perturbador siglo XXI que echa a andar con no muy buen pie. El sujeto que se adueñaba del discurso y en él vertía su esencia interior ahora se embosca, con desgana de mostrar la intimidad porque no se siente pleno y sin fisuras, sino escindido. Si en los Siglos de Oro, por ejemplo, el sujeto se camuflaba tras las máscaras de las figuras mitológicas y, en consecuencia, era Orfeo, Apolo o el personaje que viniera al caso, ahora toma las identidades simbólicas que indica el título de los libros (*Los nadadores* y *Un aviador prevé su muerte*). En los cuartetos de "Plano de fumadores" el yo se corresponde con el piloto:

> Telón de luz: es una apacible hoz helada
> el cielo. Hay fumadores cerca de las sombrillas.
> Me gusta su aire dulce de fruta macerada
> o de guante vacío. Las lonas amarillas
>
> les dan además cierto fulgor que sólo existe
> en los vidrios manchados de las mesas de análisis
> de sangre. En la piscina de claridad persiste:
> una página en blanco. Conozco esta parálisis
>
> de aeroplano caído. A veces una mano
> –si se ha fumado mucho, el ascua nos calienta
> los dedos– alguien mueve. Soy yo, y era verano.
> Nuestra muerte tomaba una cámara lenta
> (Navarro, 1985).

El poema reproduce algunas de las imágenes claves del texto antes citado. En el mismo ambiente veraniego también la luz cobra forma de arma, pero ahora es el cielo convertido en "apacible hoz helada". El día en su cenit parece "página en blanco", pero reverberando en la piscina porque la perspectiva se hace a vista de pájaro, desde el planeo del avión. Y al final, tornan el sentido trascendente y la muerte constatada en el paso de las horas sobre esta realidad tan común, sobre este "plano de fumadores". Asimismo,

la claridad diurna es cuchillo y antes una sucesión de acciones cortantes ("limadora luz", "herida del resplandor") en "Vida después de la muerte" de *Los nadadores*:

> Una trama brillante de palmeras
> agitadas: maracas sigilosas.
> El pájaro que pica las maderas
> la muerte coserá sobre las cosas
>
> detenidas y oscuras: donde late
> como una gota de mercurio cálido
> la limadora luz –no el plata mate
> del agua del estanque, el fulgor pálido
>
> del limo verdinoso– nunca anida.
> Buscan así los animales franjas
> de claridad. Se instalan en la herida
>
> del resplandor. Y chillan en sus zanjas
> cuando los ojos saja el amarillo–
> blanco del mediodía: es un cuchillo
> (Navarro, 1985).

La Negra Dama también acecha en la pesadilla de "Muerte en mitad de la primavera", de *Un aviador...* Al despertar, la inquietud en las sienes duele al "protagonista" igual que un "punzón fino como la llama del invierno". Una imagen superpuesta que hace que la luz fluya de un "faro fluorescente" pone la nota de modernidad. Pero aquí no hay rastro de la fascinación vanguardista por los inventos, sino búsqueda de la luz fría en un hábitat ya no sorprendente, porque de muerte se trata. En los momentos angustiosos de reflexión, en este insomnio, la tortura proviene de asumir la *vanitas* de todo, incluso del amor o de los ciclos de la naturaleza. El final es tan desolador como un pensamiento suicida:

> Lisa como la piel de los delfines
> es la conciencia de morir: seguro
> tobogán o corriente helada: cisnes
> donde la luz regresa o vuelve oscuro
> el pálido vibrar de la pantalla.

Me despierto de noche: palpo un muro
de seda transparente y fosca: estalla

algo dentro de mí: Miré palmeras,
imágenes en las carrocerías
de los taxis, las libres cabelleras
de luces en los puentes. ¿Correrías
sin fin mas con final? Un asesino
sus agujas dispone: son las mías
las sienes apuntadas: punzón fino

como la llama del invierno: azul
y blanca y enfriada como un faro
fluorescente. Si camarada fiel
es incluso el amor: su cueva, amparo
fugaz como una gota de mercurio
–¿qué me queda? Mirar el verde claro
del agua y de las plantas como augurio
de un infinito giro de planeta.
Que una droga me acune en aguas quietas
(Navarro, 1986).

En la llamada "poesía de la experiencia" o "de la otra sentimentalidad" estallan empleos multiformes del tópico, alguno en clave metapoética, como el poema "El joven artista" en *Los vanos mundos* de **Felipe Benítez Reyes**, libro de los años ochenta, como los citados de J. Navarro. Pero a diferencia de lo que ocurría en la tradición, la luz-arma no simboliza el numen anhelado, sino un mero vestigio ambiental del amanecer descrito. Como mucho, el "amanecer que filtra sus láminas de plata" se mueve al compás semántico que el *labor limae* del poeta que corrige y afina. De nuevo se advierte la falta de correspondencia entre el sujeto y las personas gramaticales. El *tú*, manera de desdoblamiento tan usual en la poesía machadiana, facilita la visión desde fuera, más objetiva, y en muchos casos la autocrítica. Selecciono un fragmento cuya claridad temática no precisa escolio:

Toda la noche a solas con tus versos,
fumando demasiado, buscando apoyos a veces
en los viejos maestros –ese tono de voz, inconfundible,
de la gran poesía, que habla siempre en voz baja...

Ahora estás ya cansado y la luz inconsciente
del amanecer filtra sus láminas de plata
por las cortinas de tu biblioteca.
El esfuerzo ¿fue en vano? Eso nunca se sabe.
Tú no buscas lectores anónimos, infieles,
sino la aprobación cortés de los pocos amigos
que verán en tus versos algo de tu carácter:
un indicio de miedo, una brasa de amor
aún del todo no extinta.
Tú no buscas
sino la ambigua sensación –tan irreal a veces–
de encontrarte a ti mismo a través de unos versos
que corriges y afinas con afán enfermizo,
buscando perfección y la verdad a medias
de tu existencia propia, destinada a afirmarse
en las noches a solas con tu arte,
en las noches a solas
con los cuerpos que amaste y que tal vez te amaron
(Benítez Reyes, 1992: 78-79).

En la "Elegía segunda" de *La mala compañía*, F. Benítez Reyes recompone su consumida edad infantil o adolescente a través del cine. En la órbita del *tempus aedax rerum* y con la certeza de que todo se desmorona, la muerte toca el mundo del celuloide. El discurso lo expresa de maneras distintas, desde el muy explícito "Ha muerto" reiterado por la anáfora, hasta la mención de restos y vestigios como "la huella de una espada de fuego sobre el mármol", verso en el que subyace el tópico que analizamos:

Ha muerto Thor, el dios del trueno,
que paseaba la sombra de sus amores desdichados
por Asgard y Nueva York.
Ha muerto el último pistolero
con una bala de plata en la frente,
mientras en los desiertos de Arizona
el viento agita las crines de humo
de los caballos de los héroes.
Derrumbaron la casa de los duendes altivos
que luchaban de noche con los tristes dragones
de la pesadilla, y queda
la huella de una espada de fuego sobre el mármol

que recubre las tumbas
de los ladrones de Bagdad.
Han caído las lunas que alumbraban los libros,
y esos gritos que oigo son del tiempo que muere
(Benítez Reyes, 1992: 137).

Por la concatenación de imágenes, el panorama de ruinas recuerda al Surrealismo, pero el carácter visionario es sólo cutáneo, pues no son retazos oníricos yuxtapuestos sin el control de la razón, sino fotogramas del recuerdo. Con idéntica técnica, en el interesante poema "Carnaval" se suceden retratos de los personajes que deambulan por las calles de Cádiz en la fiesta por excelencia de la ciudad.

En "Canción víbora" de *Completamente viernes*, **Luis García Montero** asimila la "estrella apagada que cruza el universo / con su puñal de frío" a "la víbora del tiempo y del pasado" que pica y hiere el presente, provocando la desazón:

Ten paciencia conmigo.

Porque a veces el mundo,
la víbora del tiempo y del pasado,
cabe entre dos palabras.

Si la piel se hace noche,
si vuelven las cenizas a los labios,
cabe entre dos palabras.

De verdad, yo lo sé,
una estrella apagada que cruza el universo
con su puñal de frío.

Y repta por la vida,
por caminos sin nadie, por ciudades,
con su puñal de olvido.

A través del amor,
incluso por encima de la felicidad,
cabe entre dos palabras.

La víbora del miedo,
la víbora del miedo derrotado,
mi calor y su frío.

Y se queda en el pecho,
anidada en la sombra, hasta el amanecer.
Ten paciencia conmigo.

Porque el mundo es así, y vengo herido,
ten paciencia conmigo
(García Montero, 1998: 57 y 58).

Bien timbradas voces femeninas han dejado sus acentos en las últimas décadas. Un sector ha elaborado una lírica esencialista preocupada por aclarar los abismos del ser, a la vez que indaga en las posibilidades de la palabra en una línea que conecta con J. Á. Valente y F. Brines. La oscuridad constituye para **Mª José Flores** una de las vías discursivas para plasmar las lides interiores, el afán por escrutar lo ignoto del amor y del mundo, la búsqueda del verbo, el dolor..., hasta tal punto que condiciona los títulos de los dos poemarios de juventud, *Oscuro acantilado* (1986) y *Nocturnos* (1989). En el primer libro despuntan unos versos de filiación aleixandrina en la cosmovisión y el panteísmo. El ser persigue la hermosura –como vaticina el texto precedente que comienza "Detrás de la belleza..."– y encuentra minutos de complacencia en la ósmosis con el mar y su entorno:

Me tiendo en el espejo sereno de los rostros

el mar es un lamento de pájaros y selvas
cuando la vida muda se detiene en los puertos

y mis manos son algas
caricias en el barro que modelan desnudos
o la noche que cae con todas sus espadas

el roce de unas alas serenísimas leves.

Soy un verde oleaje que se curva y asciende

y me arrodillo mansa cuando aman
y se dicen palabras húmedas como un bosque
palabras o ya islas fugitivas del tiempo
(Flores, 1986: 33).

La "noche que cae con todas sus espadas", además de corroborar la inmensidad del entorno cantado, pone el contrapunto violento a la placidez de un sujeto acechado por la tristeza, según manifiesta el lamento del mar o el verso último que sitúa las palabras de amor escuchadas en un presente condenado a desmoronarse. *Nocturnos* porta como citas iniciales –el paratexto genettiano– el flamante verso de Virgilio "Ibant obscuri sola sub nocte" y una estrofa del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz ("en secreto, que nadie me veía, / ni yo miraba cosa, / sin otra luz ni guía, / sino la que en mi corazón ardía"). Ambas hacen hincapié en la soledad y en la noche. La oscuridad, con sus valores de misterio, en este libro se orienta hacia la persecución de la palabra y el desasosiego que causa. Una sección empieza "Guarida que me clava su oscuridad / su garra"[1]. No extraña la animalización y mucho menos cuando partes afiladas manifiestan el quebranto que motiva el vacío negro. Ahora bien, de las magulladuras puede nacer la palabra, como de la oscuridad la luz, y el poema siguiente es:

Filo
la oscuridad

filo encendido
llama
llamarada
(Flores, 1989)

La coherencia con el texto que cito a continuación es palpable, en tanto que la oscuridad arde y, animalizada en "fiera inocente y turbia", se le pide que muerda, esto es, que hiera pero que deje sentir su presencia. Con ecos sacros, aflora esta increpación:

He elegido el arbusto solitario que arde
eterno.

[1] No constato el número de las páginas de este libro porque no aparecen impresas.

Sálvame
Sálvame oscuridad
úngeme con la llama de tus dedos divinos
humedece mi cuerpo con tus lágrimas
muerde
fiera inocente y turbia
muérdeme

no ves que me desangro
que mansamente me desangro
(Flores, 1989)

Ada Salas también invoca al amor y al *logos* para que actúen sobre el ser. En un poema de *Arte y memoria del inocente* (1988), se suceden referencias al vino y a la llama que no surte, como en los versos de M. J. Flores, de un "arbusto solitario que arde eterno", sino de unas zarzas plenas de las connotaciones bíblicas del advenimiento del Verbo a Moisés, o de la palabra al hombre. Se prodigan otros signos del don poético –o, tanto vale, profético–: los labios, el ave, la rosa. Y en estos territorios la voz precisa: "Oigo rugir las tropas de la noche". La luz astral toma la forma vetusta de ejército que ha de iluminar y mortificar:

No te hagas esperar vino terrible
ansiada borrachera.
Tengo un rumor morado entre los labios
un ave y una voz crucificadas
en la cima del pecho.
Oigo rugir las tropas de la noche.
Hoy no acepto batallas
desiguales.
Yo quemaré las zarzas y alumbraré las rosas
en tanto llegas
(Salas, 1988: 14)

En la expansión metafórica no falta tampoco "El rayo afila / los tímidos perfiles de la noche" (Salas, 1988: 45) o la lluvia como sustituta del brillo del firmamento:

La ciudad se desnuda
de sus tímidos velos.

Como un ejército vencido
se retira la lluvia
cabizbaja
(Salas, 1988: 31).

Irene Sánchez Carrón, extremeña como las dos escritoras anteriores y ganadora del Premio Adonais en 1999, en *Atracciones de feria* (2002) se deja atraer igualmente por el dechado bíblico. En su descripción de la magia de la palabra poética va hilvanando retazos del Antiguo y del Nuevo Testamento con otras fórmulas procedentes de leyendas y del mundo exotérico o lúdico en una especie de letanía profana:

Déjame que te ponga palabras en la boca:
palabras que derriben
el muro que rodea el paraíso
y planten cara al dios que nos cerró la puerta,
palabras, países sin fronteras,
senderos que prosigan
donde se acaba el mundo,
palabras,
zarza ardiente que nunca se consume,
voz que grita en el desierto,
fría lanza clavada en el costado,
milagro de los panes y los peces,
palabras de creer en lo imposible
del érase una vez en un lugar lejano,
de los abracadabra y los espejos,
de todo lo visible y lo invisible,
del hágase tu voluntad, aquí y ahora,
y una palabra tuya bastará para sanarme
(Sánchez Carrón, 2002: 107).

Desemboca en el *topos* por un movimiento indirecto o *jeu à trois*: entre la sarta de metáforas de la palabra se unen estas dos secuencias: "zarza ardiente que nunca se consume", alusiva a la eternidad del verbo de origen ignoto y a la perenne inquietud artística; y "fría lanza clavada en el costado", que sugiere el dolor creativo vinculado al martirio de Cristo. Como sucede en tantos textos, el código metapoético se trenza con el amoroso, logrando densidad. Además está reforzada por el cambio de lo que Tinianov llamaba

función constructiva, pues la lectura no sacra supone un guiño irónico –por supuesto no humorístico– y, como tal, la yuxtaposición de significados. A pesar de la aparente seriedad del poema, la interpretación profana de los intertextos religiosos, enlazados en *discordia concors* a las fórmulas de cuentos y consejas y a ciertos coloquialismos, "deconstruye". En *Escenas principales de un autor secundario* (1999), I. Sánchez Carrón opta por ciertas voces líricas ajenas al yo biográfico propio de la poesía esencialista. Con reminiscencias de F. Pessoa y de la última lírica inglesa, da la palabra a distintos seres. También acaece en *Atracciones de feria*, y ya desde el título, pues con un sutil juego de sobrentendidos, desdobla su significado: modula el tópico del gran teatro del mundo, degradándolo al presentar a los seres como personas extrañas dignas de mostrarse en circos; pero también hay una solapada muesca autobiográfica, pues la autora vive en la calle Feria y sin duda la poesía es su atracción.

Ana Rossetti en *Punto umbrío* (1995) conjuga la tríada tiempo, amor y silencio como bases temáticas. Rescata la memoria de la infancia, de la juventud y del "tiempo sin tiempo de la felicidad perfecta", a la par que reflexiona sobre el devenir inexorable de los días, sobre la intervención del azar y el destino, sobre la posibilidad de hallar una escapatoria por la confianza en el ser humano. Por otra parte, el amor se interconecta al tiempo y asistimos a la evolución del sentimiento desde que brota en los primeros años; es una lucha entablada entre la apacibilidad de guardarlo en el interior y el miedo a volcarlo. En este aspecto, lo afectivo se entrecruza con lo metapoético y deviene una profunda meditación sobre el silencio (que es "quietud, misterioso vacío, lugar inamovible, punto impar, cero sagrado") y la llamada para extraer el verbo. La luz pone al descubierto el ser y lo saca de la oscuridad. En el siguiente poema, el rayo fluye de la linterna y delimita la identidad, pero con acciones lesivas ("horadaste", "troquelaste") que culminan en el intertexto del *Magníficat* alterado:

Como si una linterna me arrancara
de en medio de la noche,
así me descubriste, así me señalaste.

Así horadaste mis silencios escarpados y troquelaste
las fronteras de mi isla.
Nombrándome me expones, me sitúas en el ojo de la diana.
No hay lugar para el ardid, no hay escondite.
Soy blanco paralizado, centro de tu voluntad, destino
de tu atención y tu advertencia.
¿A qué esperas?
No rehúyo la luz.
Hágase en mí lo que tu dardo indica
(Rossetti, 1995: 65).

A. Rossetti se vale de la cita para, a lo profano, dar trascendencia a su propio acto de abandono y renuncia ante la luz que simboliza la inspiración o el amor. Siguiendo el último vector semántico, podrían adivinarse sugestiones altamente eróticas, a sabiendas además de lo descarnado de su cultivo en los libros anteriores de la autora, como *Devocionario*, en el que tergiversa los códigos religiosos, pero creo que el carácter general de *Punto umbrío* no las justifica.

El arrastre irrebatible hacia los abismos del verbo, con la luz-arma metamorfoseada en barreno o cortante bisturí, halla espacio holgado en este hermoso poema, que sirve para poner fin no al tópico, sino a este incompleto aunque ambicioso panorama en cuyo trazo tampoco nos hemos privado de corazones sobrecogidos, dudas y sospechas entrecortadas, ni sensaciones de derribo. Al fin y al cabo, también en la escritura crítica entre verbo y silencio anda el juego:

Girar, girar sin asideros, atravesando
el estrecho túnel, taladrando, hundiéndose en él como
un barreno de claridad desgarradora.
Mi corazón, sobrecogido, ha sido derribado por la
revelación y la certeza, precipitado a través del
torbellino de fotogramas anteriores: dudas y sospechas
entrecortadas.
Tocan mis dedos sus límites delgados, se hieren en el
bisturí que demarca la oscuridad, en el anestesiante
linde de las sombras que ya no pueden refugiarme.
Voy cayendo y, en el fondo, la hoja yerta, transparente,
afilada como una irrebatible verdad,
se aleja –cada vez más, cada vez más, cada vez más–
de la fronteras sellada de tus labios
(Rossetti, 1995: 31).

CONCLUSIONES

Este estudio tal vez disipe la visión excluyente y peyorativa de tópico como material de acarreo o sencillo mecanismo de copia, pues aunque puede actuar así en plumas de bajo vuelo (estamos ante lo *convencional negativo*), no lo hace en obras elevadas. La luz-arma es un lugar común de larga duración que alza un frondoso follaje a partir de una imagen germinal. Su fertilidad responde al carácter en extremo flexible que brindan los dos polos de la metáfora básica. La luminosidad como gracia poética, llama amorosa, conocimiento… combinada con el dolor confiere entidad a fórmulas muy versátiles y polimorfas, pero asentadas en la analogía de partida. Se trata, pues, de un motivo "históricamente indiviso" en terminología de Tomachevski, aunque de expresión dúctil. Los contextos de sufrimiento, destrucción o muerte son adecuados para insertar el *topos* y no importa que respondan al amor concebido como quebranto, a la palabra cuya salida provoca desazón en el poeta, o a la voz que ilumina el mundo y va perfilando sus ignotas facetas. *Stricto sensu*, este lugar común no es un símbolo, aunque muchas veces actúen como tales los dos miembros de la imagen. La luz incluso sobrepasa el campo de lo simbólico hacia lo arquetípico.

Puede cambiar la *función constructiva* al modificarse el contexto y pasar de lecturas directas a otras en las que interviene la ironía; la luz-arma entonces se carga de ambivalencia. Este motivo es intergenérico, pues transita con facilidad por la lírica, la narrativa y el teatro, e incluso por dominios interartísticos, ya que su plasticidad permite acomodarlo al cine y a la pintura. Como cualquier buena metáfora, desautomatiza el lenguaje literario previo o lo repite con cercanía turbadora para ir creando las líneas maestras de la tradición. El primer caso suele suce-

der más cuando el tópico se comporta como fuerza *convencional positiva;* léanse los poemas en prosa del *Diario...* juanramoniano donde se desmitifica la primavera-puñal o los escuadrones de la noche rescatan a la estación casi ahogada. Incluso en células tan rompedoras, el *topos* opera como mecanismo aliciente e integrador, que se mueve con un compás de avance y retroceso. Para el logro estético no importa la fecha en que se utilice, porque la novedad no asegura la calidad. Tampoco la integración en códigos expresivos de autor o época limita la invención. Evidentemente, los usos de Lorca en *Poeta en Nueva York* son superiores a los balbuceos de ciertos vanguardistas previos.

En sus mil y una modulaciones, este tópico ha ido plegándose a dispares estéticas. Rara vez los escritores han acudido a él como intertextos o citas que remiten directamente a la fuente. Cuando ha sucedido (textos de I. Sánchez Carrón y de A. Rossetti), uno o cada uno de los polos de la metáfora era cita (curiosamente bíblica), pero al casarlos se disparaban las significaciones múltiples a través de la connotación y de la dimensión simbólica. Al ser probablemente un *invariante,* el tópico transmigra por poligénesis, aunque sea más operativo en una determinada tradición, en este caso la hispánica. Forma parte del legado que los autores reciben y utilizan siguiendo la inercia de la escritura, o *traduciendo* en el sentido que G. Steiner da al vocablo. Para algunos poetas es imán de tal fuerza que su atracción recorre la trayectoria completa y llega a convertirse en estilema, en marca o tópico de autor. A veces es nudo gordiano en determinadas corrientes, con lo que roza la *convención,* aunque la sobrepase por su discurrir perenne.

Atendiendo al contexto intraliterario, en el fluir diacrónico resulta evidente que la luz-arma no es inmune a los tratamientos de época y por ello va revelando la idea de mundo de las sucesivas corrientes, aunque con continuas miradas atrás y oscilaciones. Por ejemplo, es diáfana la diferencia entre una modulación culturalista y otra de la "poesía de la experiencia", pero a veces el cariz distintivo depende más de los parámetros generales del código en

que se inserta cada una que de la esencia del tópico en sí. El contexto externo deja huellas difusas (por ejemplo en los usos impresionistas) o más claras (el canto a la luz eléctrica en la Vanguardia, coincidente con la popularización de este tipo de alumbrado en los años veinte del pasado siglo).

A pesar de la ordenación cronológica de los escritores, elegida como posibilidad didáctica, el análisis demuestra que respecto a la tópica las coordenadas sintagmáticas son insuficientes. Los textos reflejan formulaciones que funden usos propios de estéticas anteriores, no necesariamente las inmediatas, sino las que mejor se coordinan con las visiones de mundo del poeta. Por ejemplo, muchos novísimos miran a los románticos, el esencialismo de los ochenta se deja atraer por los vates puros de principios del XX, etc. Además, la obra de un mismo escritor al evolucionar puede atraer carpintería expresiva de épocas diversas y configurar el tópico de múltiples maneras. Incluso por el cariz permanente de ser "palabra en el tiempo", el nuevo texto de un autor experimentado asume la historia que le rodea, la manera de enfrentarse a la realidad y las convenciones de unos determinados años que pueden no coincidir con los de su comienzo en el oficio de escritor. Así, L. Cernuda es más afín en los planteamientos del tópico a los poetas que trabajan en los sesenta y en los setenta que a los compañeros de generación, porque augura muchos de los tonos elegíacos y culturalistas –*ma non troppo*– que serán decisivos en años posteriores.

De todas maneras, el panorama amplio ayuda a demoler el concepto de originalidad como creación de nueva factura, muy pernicioso en tanto que supone la anulación de la herencia y de la tradición. La energía de las versiones del tópico a lo largo de los siglos, y en especial en el XX, es indiscutible tras haber prestado atención a los dos veneros culturales básicos: la Biblia y los clásicos grecolatinos. Para este lugar común, resultan asimismo cruciales los poetas medievales de al-Ándalus, por su exuberancia sin igual y por su influencia en los creadores españoles del primer cuarto de siglo. No borro, claro está, el tránsito del tópico por la Edad Media cristiana ni, por supuesto, por el petrar-

quismo, capaz de amoldarlo a un sistema expresivo que ha perdurado durante centurias y que aún sobrevive, pues ha marcado no sólo la configuración de la lírica occidental, sino un enfoque hacia la realidad y sobre todo una concepción de las relaciones amorosas. Las coordenadas en que el Romanticismo sitúa a la luz-arma pasan por el análisis de ejemplos prestados sobre todo por la poesía inglesa y por la hispánica; demuestran la capacidad de esta estética para verter en el lugar común sus ansias panteístas y una ponderación de la naturaleza, muchas veces en osmosis con los sentimientos alterados del hombre. A mi parecer, el recorrido sería incompleto sin paradas en el folklore, ese gran río de letras y melodías que ha discurrido siempre entre los valles literarios. Por eso saco a relucir antiguas y más recientes coplas que también son cauce limpio para miradas-puñales o visiones del *fatum adversum* como rayos que las estrellas clavan, imagen que tanto agradará a algunos miembros de la Generación del 27.

Ya con el pie el en siglo XX, los poetas nimbados por el Simbolismo, por el Modernismo o por la confluencia de ambos movimientos (Francisco Villaespesa, Manuel y Antonio Machado y especialmente Juan Ramón Jiménez) optan por la percepción impresionista tocada por el costumbrismo que habla de "miradas que son cual puñales" o que traslada a los ambientes tórridos o helados (los veranos que blanden lanzas o los inviernos que cortan como puñales) las sensaciones interiores de los seres. También cargan las tintas metapoéticas. Si Antonio Machado al describir la evocación y el ensueño conseguía desdoblarse y sacar su alma que contemplaba con sutil ironía, Juan Ramón no se queda atrás en la cámara distanciadora, impregnada de fino humor y no cobarde ante la crítica. Los poemas del *Diario* en que pinta la "fría espada de luz" o los "ejércitos de oro" del cielo americano que se levanta sobre realidades consuetudinarias o decididamente pedestres dan fe de modernidad.

La revolución de los medios expresivos que acomete la Vanguardia franquea la entrada al maquinismo, a los deportes y a los inventos y, en consecuencia, se deslumbra ya no con rayos solares o selenitas, sino con la luz eléctrica

que acribilla, con cielos agujereados de estrellas sobrevolados por aeroplanos, con ocasos que son cohetes o granadas y con firmamentos ametrallados por reflectores y bombillas en lugar de astros. La tormenta es bufido de aviones y el rayo un disparo con pistola automática porque los ojos de los jóvenes ultraístas, empañados por la proliferación mecánica que cambia el mundo, "maquinizan" la naturaleza.

De la amplia y riquísima nómina de escritores de la Generación del 27, para F. García Lorca la luz-arma es un estigma de escritura. Con suma pericia es capaz de ampliar los polos metafóricos y en sus poemas pululan puñales, flechas, rejones, cuchillos, cuernos, esquirlas, espinas, pinzas de crustáceos, rejas de arado, bisturíes, astas de ciervo, picos de aves, lanzas, azadas, espadas. Provienen de estrellas que se clavan, taladran, agujerean; de la luna que siega, pica, punza; del sol que cicatriza o cauteriza las heridas de la tierra; de llamas en forma de hogueras que muerden o en forma de candiles que pican; de luces que traspasan. Y casi siempre abonan ambientes tensos de tragedia, bien porque la anécdota de los poemas narrativos lo requiera, bien porque sean un correlato de la quemazón interior, del Lorca apesadumbrado que una y otra vez se descubre en su trayectoria.

Posee maestría en el manejo del *topos* R. Alberti, con predilección por los entornos taurinos donde la luna saca sus cuernos, el toro es luz armada o la muchacha-toro tiene "dos banderillas por ojos". El gaditano no desdeña el contoneo vanguardista y en una verbena en el cielo los ángeles llevarán un "alfiler de sol puro en la corbata", esos ángeles que en el período surrealista tomarán las bíblicas espadas de luz. En el compromiso del exilio, con la omnipresente memoria de la guerra, el firmamento no puede ser otra cosa que ejército. Incluso las estrellas clavan un ataúd al mar. Y sus pintores admirados fueron notarios de la España mísera con "cuchillos de luz" o con el "fúlgido espadazo repentino". Los ojos de Picasso son "espuela, / candela, / el que se rebela y revela" y tiene un "pincel navaja".

Para J. Guillén, la luz como revelación del mundo es

una constante, apartándose con ello de la violencia que suele servir de contexto a la imagen y que tan bien divisaron M. Altolaguire y V. Aleixandre. Este último aplica la luz que corta a una naturaleza casi salvaje con halo romántico que en ocasiones envuelve luchas eróticas, pero no olvida la claridad como inspiración que llaga, de remoto origen platónico y místico y tan activa en las estéticas que dan primacía al *ingenium*, al don como factor creativo. Para Miguel Hernández, los astros son caninos collares de espinas que laceran como la mala fortuna, o el carnívoro cuchillo con que identifica ese rayo fatídico que no cesa. Tampoco se sustrae Neruda a este sesgo que relaciona fatalidad y armas punzantes; en los albores poéticos, para subrayar la omnipresencia de la pena amorosa –de ahí los "luceros acerados"–, y andando el tiempo como oscura premonición que le hace pintar ojos semejantes "a rayo verde que agujerea el pecho". Pero cuando en la madurez es tocado de nuevo por el amor (flecha y rayo), se aprovisiona de las remotas imágenes petrarquistas. Y también canta a lo consuetudinario, por ejemplo a la "lanza rosada" y "espada de luz" de un caracol marino de su adorada colección.

Tras el intervalo de la guerra civil que todo lo trastrocó, los llamados poetas sociales vuelven al paisajismo, pero mucho más depurado que el antecedente modernista y ahora palpitante de crítica social. Las espadas que Blas de Otero ve en los montes de León o en el Guadarrama y el frío cuchillo de los astros en un alba al atravesar en tren la Tierra de Campos son maneras sutiles de proyectar en el exterior la tragedia histórica vivida. Al igual que el "hachazo de luz" con que, según J. Hierro, la luna fustiga a la España vieja y seca. Claudio Rodríguez, Francisco Brines o José Angel Valente no se apartan del paisajismo, pero atenúan la crítica social directa. La luz deviene herramienta de revelación del mundo que el poeta, ser ungido, advierte, y que acarrea indefectiblemente el dolor creativo, esa muerte que da vida de tonos místicos. La claridad será "como el abrazo de las hoces", "lanzada" en el pecho, porque el cielo de donde proviene el don es "arado"; llegan las "huestes de luces". En J. Á. Valente el *topos* se tiñe de

metapoesía y el poema es "dura luz de púas aceradas". Carlos Barral opta por auroras negativas a la manera de Lorca, que lastiman la oscuridad, reino de la incursión en los vanos mundos del alcohol o de la salida del otro yo y de flancos distintos de la personalidad.

Entre los novísimos priman las percepciones intimistas del paisaje en las que no faltan ruinas, estatuas mutiladas, reminiscencias musicales y literarias que vienen de la mano del culturalismo en auge. Como se asiste a panoramas en que prevalece el corroer temporal, son lógicas las armas con sus semas de destrucción (la nieve es "cuchillo de luz" y los relámpagos son cicatrices para Colinas y "hoz de bronce" para Amusco). El influjo romántico se percibe en la exaltación del firmamento con los consabidos ejércitos y las estrellas que clavan, en la concepción de la luz como gracia que unge y lastima (la armonía es flecha de luz) y en los acentos amorosos plenos de magulladuras que se proyectan en la naturaleza. También se recoge especulación metapoética (para J. Talens, la luz "ulcera" y el sol da un "zarpazo" porque la gracia lastima). Sólo el poeta siente la "luz incisiva" que le permite ver otras facetas del mundo y de la cultura, según G. Carnero.

En las últimas décadas trasiegan las tendencias, o así parece a falta de perspectiva histórica. Por un lado, hay una vuelta al quehacer de los impresionistas en los ocasos llenos de luces punzantes, pero con intrincados juegos de desdoblamientos del yo, atizados por la ironía, y con entornos urbanos. El tiempo que todo lo desconcha se halla de fondo. Se multiplican los términos metafóricos y el cielo se convierte en "apacible hoz helada", se habla de "limadora luz", de "herida del resplandor" o del más vanguardista "punzón fino como la llama de invierno" porque fluye de un fluorescente. Por otro lado, en la lírica de cariz esencialista debida sobre todo a escritoras, la oscuridad y la luz son símbolos del misterio, y la inteligencia, de la esterilidad creativa y del don, del sufrimiento y de la dicha respectivamente. Los extremos no actúan de manera antagónica y por exclusión; por ello hay oscuridades con "filo encendido", porque del silencio surte el verbo y de la desdicha el gozo. La palabra anhelada y el amor se ven como llamas

que muerden, dardos de luz que se precipitan hacia el blanco y arrancan de en medio de la noche "barrenos de claridad desgarradora". Comprender la esencia de este *topos* también puede quebrar la oscuridad y facilitar la comprensión de multitud de poemas.

BIBLIOGRAFÍA

PARTE I. ESTUDIOS

AGUIAR E SILVA, V. M.: *Teoria da Literatura*. Coimbra, Livraria Almeida, 1972. Trad. Española en Madrid, Gredos, 1999.

ALONSO, D.: "¿Tradición o poligénesis? *Obras completas*. Tomo VIII, Madrid, Gredos, 1985, págs. 707- 731.

ARISTÓTELES: *Retórica*. Introducción, traducción y notas de Q. Racionero, Madrid, Gredos, 1990.

AZUELA, C.: "Una metáfora de la escritura en las *Cent nouveles nouvelles*", *Palabra e imagen en la Edad Media. Actas de las IV Jornadas Medievales*. González, A., Walde, L. von der y Company C. (eds.), México, UNAM, 1995.

BAEUMER, M.: *Toposforschung*. Darmmstadt, Wiss. Buchgesellschaf, 1973.

BARTHES, R.: *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires, Ed. Jorge Álvarez, 1967.

BARTHES, R.: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Paidós, 1987.

BAUER, R.: "La topologie et la thématologie au service de l'histoire", KUSHNER, E.: ed., *Procedings of the 7th ICLA Congress*. Stuttgart Bieber, 1979, págs. 77-81.

BELLER, M.: *Jupiter Tonans: Studien zur Darstellung der Macht in der Poesie*. Heidelberg, Winter, 1979.

BELLER, M.: "Tematología", en SCHMELING, M., *Teoría y praxis de la literatura Comparada*. Barcelona-Caracas, Alfa, 1984, págs. 101-133.

BELLER, M.: "De *Stoffgeschicte* a tematología. Reflexiones sobre el método comparatista", en NAUPERT, C. (ed.), 2003, págs. 101-153.

BLOOM, H.: *El canon occidental*. Barcelona, Anagrama, 1994.

BLOOM, H.: *La angustia de las influencias*. Caracas, Monte Avila, 1995.

BLOOMFIELD, M. W. (ed.): *Allegory, Myth and Symbol*, Cambridge. Mass, Harvard U. P., 1981.

BOURDIEU, P.: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995.

BOUSOÑO, C.: *Teoría de la expresión poética*. Madrid, Gredos, 1970.

BRAUDEL, CH.: *La historia y las ciencias sociales*. Madrid, 1968.

BRECHT, B.: *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1963.

BREMOND, CL., LANDY, J. y PAVEL, TH. (eds.): *Thematics. New Approaches*. Albany, State University of New York Press, 1995.
BRIHUEGA, J.: *Manifiestos, proclamas y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*. Madrid, Cátedra, 1982.
BROOKS, C.: *La strutura della poesia*. Bologna, Il Mulino, 1973.
BRUNEL, P.: *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
BRUNEL, P.: "Thématologie et littérature comparée", *Exemplaria* 1, págs. 3-12.
CARO BAROJA, J.: *De los arquetipos y leyendas*. Madrid, Istmo, 1991.
CASAS, E., ed.: *La Retórica en España*. Madrid, Editora Nacional, 1980.
CHECA, J.: *Gracián y la imaginación arquitectónica: espacio y alegoría de la Edad Media al Barroco*. Potomac-Maryland, Scripta Humanistica, 1986.
CICERÓN, M. T.: *Orator*. Oxonii, A. S. Wilkins, 1960.
CICERÓN, M. T.: *De oratore*. Oxonii, A. S. Wilkins, 1961.
CICERÓN, M. T.: *De inventione*. London-Cambridge Mass., Loeb Classical Library, 1976.
CICERÓN, M. T.: *Topica*. London-Cambridge Mass. Loeb Classical Library, 1981.
CICERÓN, M. T.: *El orador*. Introducción y notas de E. Sánchez Salor, Madrid, Alianza, 1991.
CIORANESCU, A.: *Principios de Literatura Comparada*. Universidad de la Laguna, 1964.
CIPLIJAUSKAITÉ, B.: "Desde la marginalidad hacia el centro a través de la palabra", en HERMOSILLA ÁLVAREZ, M. Á. y PULGARÍN CUADRADO, A., (eds.): *Identidades culturales*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2001, págs. 211-228.
CLANCIER, A.: *Psicoanálisis, Literatura, Crítica*. Madrid, Cátedra, 1976.
CORBEA, A.: "Istorie literara si tematologie", *Revista de Istorie i Teorie literara*, 27, 2, 1978, págs. 163-172.
CUEVA, J. DE LA: *Exemplar poético*. Ed. de J. M. Reyes Cano, Sevilla, Alfar, 1986.
CURTIUS, E. R.: *Literatura latina y Edad Media europea*.(1948), México, F.C.E., 1976.
DANTO, A.: *The transfiguration of the commonplace*. Cambridge, Harvard U. P., 1981.
DEVOTO, D.: *Textos y contextos*. Madrid, Gredos, 1974.
DOLEŽEL , L.: "A Semantic for Thematics: The case of the Double", en BREMOND, C., LANDY, J., PAVEL, TH. (eds.): *Thematics. New Approaches*. Albany, State University of New York Press, 1995, págs. 89-102. Traducción española en NAUPERT, C. (ed.): 2003
DOMÍNGUEZ CAPARROS, J.: *Orígenes del discurso crítico. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación*. Madrid, Gredos, 1993.
DOMÍNGUEZ CAPARROS, J. (ed.): *Hermenéutica*, Madrid, Arco/Libros, 1997.

EGIDO, A.: "La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia", *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona, Crítica, 1990, págs. 56-84.

ERLICH, V.: *El formalismo ruso. Historia-Doctrina*. Barcelona, Seix Barral, 1974.

ÉTIEMBLE, R.: "Literatura comparada", en DÍEZ BORQUE, J. M.: *Métodos de estudio de la obra literaria*. Barcelona, Taurus, 1985, págs. 279 y ss.

FOWLER, A.: "Genre and the Literary Canon", *New Literary History*, nº 11, 1, 1979, págs. 97-119. Trad. esp. en GARRIDO GALLARDO, M. A., ed.: *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco/Libros, 1988.

FRENZEL, E.: *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Madrid, Gredos, 1976.

FRENZEL, E.: *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid, Gredos, 1980.

FRENZEL, E.: "Nuevos métodos en una antigua rama de la investigación: dos décadas de investigación sobre *stoffe*, motivos y temas", en NAUPERT, C. (ed.), 2003, págs. 27-52.

FRYE, N.: *Anatomía de la crítica*. Caracas, Monte Avila, 1977.

FRYE, N.: *El camino crítico. Ensayo sobre el contexto social de la crítica literaria*. Madrid, Taurus, 1986.

FRYE, N.: *El Gran Código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*. Barcelona, Gedisa, 1988.

GARCÍA BERRIO, A.: "Tipología textual de los sonetos españoles sobre el *carpe diem*", *Dispositio*, 1978, III, págs. 243-293.

GARCÍA BERRIO, A.: "Macrocomponente textual y sistematismo tipológico: el soneto amoroso español de los siglos XVI y XVII y las reglas del género", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XCVII, 1981, págs. 146-171.

GARCÍA BERRIO, A.: "Lingüística del texto y texto lírico (La tradición textual como contexto)", *Revista de la Sociedad Española de Lingüística*, VIII, págs. 19-75.

GARCÍA BERRIO, A.: *Teoría de la literatura. (La construcción del significado poético)*. Madrid, Cátedra, 1989.

GENETTE, G.: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.

GNISCI, A. (ed.): *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica, 2002.

GREVE, C. de: *Eléments de littérature comparée. Temes et mythes*. Paris, Hachette, 1995

GUILLÉN, C.: "Cambio literario y múltiple duración". *Homenaje a J. Caro Baroja*, ed. de A. Carreira, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978a, págs. 533-549.

GUILLÉN, C.: "De la forma a la estructura: Fusiones y confusiones", *1616*, Tomo 1978b, págs. 23-39.

GUILLÉN, C.: "De influencias y convenciones", *1616*, II, págs. 87-97, 1979.

GUILLÉN, C.: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada.* Barcelona, Editorial Crítica, 1985.

HASSAN, I. B.: "The Problem of Influence in Literary History: Notes Toward a Definition", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIV, 1955, págs. 66-76.

HILLIS-MILLER, J.: "The Critic as Host", *Critical Inquiry*, nº 3, 1977, págs. 439-447. Traducción española en ASENSI, M. (ed.): *Teoría literaria y deconstrucción.* Madrid, Arco/Libros, 1990, págs. 157-170.

HOFMANNSTHAL, H. Von: *El libro de los amigos. Relatos.* Madrid, Cátedra, 1991.

JEHN, P.: *Toposforschung: Eine Dokumentation.* Frankfurt, Athenäum, 1972.

JIMÉNEZ, J. R.: *Ideolojía.* Ed. de A. Sánchez Romeralo, Barcelona, Anthropos, 1990.

JOST, F.: *Introduction to Comparative Literature.* Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1974.

JUNG, C. G.: *Psicología y simbólica del arquetipo.* Barcelona, Paidós, 1982.

JUNG, C. G.: *Arquetipos e inconsciente colectivo.* Barcelona, Paidós, 1991 (es traducción fragmentaria de *The Archetypes and the Collective Unconscious.* The Collected Works of C. G. Jung, vol 9, part I, Bollingen Series XX-Princenton University Press, 1990).

LAUSBERG, H.: *Manual de retórica literaria.* Madrid, Gredos, 1969, 3 vols.

LÁZARO CARRETER, F.: *De Poética y poéticas.* Madrid, Cátedra, 1990.

LEROUX, G.: "Du topos au thème", en *Poétique*, 64, 1985, págs. 415-454.

LEVIN, H.: "Thematics and Criticism", P. DEMETZ, T. GREENE y L. NELSON, *The Disciplines of Criticism. Essey S. I. Literary Theory, Interpretation and History*, New Haven, Yale University Press, págs. 125-145, 1968.

LÓPEZ MARTÍNEZ, M. I.: "Tierra Madre y hombre de barro, *topoi* en la poesía de Vicente Aleixandre", *Anuario de Estudios Filológicos*, XIII, 1990, págs. 167-184.

LÓPEZ MARTÍNEZ, M. I.: "Vicente Aleixandre y el mito de Prometeo", *Archivo Hispalense*, Sevilla, 1992, págs., 95-112.

LÓPEZ MARTÍNEZ, M. I.: *Aleixandre: ecos y afinidades.* Universidad de Extremadura, 1993.

LÓPEZ MARTÍNEZ, M. I.: "La mirada de Lorca a los clásicos", *Anuario de Estudios Filológicos*, XXIV, 2001, págs. 285-301.

LÓPEZ MARTÍNEZ, M. I.: *Los clásicos de los Siglos de Oro y la inspiración poética.* Valencia, Pre-Textos, 2003.

LÓPEZ PINCIANO, A.: *Philosophía Antigua Poética.* Ed. de A. Carballo Picazo, Madrid C.S.I.C., 1953.

LOTMAN, Y.: *Estructura del texto artístico.* Madrid, Istmo, 1972, 2ª ed.

LOTMAN, Y.: "Sur le contenu et la structure du concept de littérature", *Recherches Internationales à la lumière du marxisme,* 87, 1976, págs. 35-52.

LLEDÓ, E.: "Literatura y crítica filosófica" en DÍEZ BORQUE, J. M.: *Métodos de estudio de la obra literaria.* Barcelona, Taurus, 1985, págs. 419-444.

LLEDÓ, E.: *El silencio de la escritura.* Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1992.

MAINER, J. C.: *Historia, literatura, sociedad.* Madrid, Instituto de España-Espasa Calpe, 1988.

MARAVALL, J. A.: *La cultura del Barroco.* Barcelona, Ariel, 1975.

MARCIAL, M. V.: *Epigramas completos.* Ed. y trad. de D. Estefanía, Madrid, Cátedra, 1991.

MARINO, A.: *Comparatisme et théorie de la littérature.* Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

MÁRQUEZ, M. A.: "Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica", *Exemplaria* 6, 2002, págs. 251-256.

MARTÍN GAITE, C.: *El cuento de nunca acabar.* Madrid, Trieste, 1983.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E.: *La intertextualidad literaria.* Madrid, Cátedra, 2001.

MAURON, CH.: *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique.* Paris, Corti, 1963.

MERINO JEREZ, L.: "La memoria en *Confessiones* (10, 8-26) de Agustín", *Anuario de Estudios Filológicos,* XXIII, 2000, págs. 347-367.

MERINO JEREZ, L.: "Retórica y memoria artificial: de la Antigüedad al Renacimiento", en BERNAT, A. y CULL, J. T. (eds.): *Los días de Alción. Emblemas. Literatura y arte del Siglo de Oro.* Barcelona, Medio Maravedí, 2002, págs. 387-400.

MOLINA, C.: "Erotismo y sugerencia. *Del amor y otros demonios* de Gabriel García Márquez", en *El erotismo en la narrativa española e hispanoamericana actual. VII Simposio sobre narrativa hispánica contemporánea.* El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, 2000, págs. 77-86.

MONTES DONCEL, R. E.: "Garcilaso en voces contemporáneas", Actas del IV Congreso Internacional de la A.I.S.O., vol. VII, Universidad de Alcalá, 1998, págs. 1079-1085.

NAUPERT, C.: *La tematología comparatista entre teoría y práctica.* Madrid, Arco/Libros, 2001.

NAUPERT, C., ed.: *Tematología y comparatismo literario,* Madrid, Arco-Libros, 2003.

OROZCO DÍAZ, E.: *Temas del Barroco: de poesía y pintura.* Universidad de Granada, 1947.

PAGNINI, M.: *Estructura literaria y método crítico.* Madrid, Cátedra, 1975.

PANOFSKY, E.: *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico.* Madrid, Las Ediciones de La Piqueta, 1986.

PARAÍSO, I.: *Psicoanálisis de la experiencia literaria.* Madrid, Cátedra, 1994.

PICHOIS, C. Y ROUSSEAU, A.: *La literatura comparada.* Madrid, Gredos, 1969.

PIMENTEL, L. A.: "Tematología y transtextualidad", en *Nueva Revista de Filología Hispánica,* XLI, N. 1, págs. 215-219.

POZUELO YVANCOS, J. M.: *El lenguaje de la lírica amorosa de Quevedo.* Murcia, Universidad de Murcia, 1979.

POZUELO YVANCOS, J. M.: "Lingüística y poética: desautomatización y literariedad", *Anales de la Universidad de Murcia,* 37, 4, 1980, págs. 91-144.

POZUELO YVANCOS, J. M.,: "Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo", en ARELLANO, I, y CANAVAGGIO, J. (ed.): *Actas del Seminario celebrado en la Casa de Velázquez.* Pamplona, E.U.N.S.A., 1999, págs. 119-131.

POZUELO YVANCOS, J. M., y ARADRA SÁNCHEZ, R. M.: *Teoría del canon.* Madrid, Cátedra, 2000.

PRINCE, G.: "Notes on the categories *topos* and *disnarrated*", TROMMLER, F. (ed.): *Thematics reconsidered.* Amsterdam, Rodopi, 1995, págs. 127-132.

QUINTILIANO, M. F.: *Instituciones oratorias.* Trad. I. Rodríguez y P. Sandier, Madrid, Hernando, 1942, 2 vols.

QUINTILIANO, M. F.: *Institutio Oratoria.* Ed. de W. Winterbotton, Oxford Un. Press, 1970.

REIS, C.: *Fundamentos y técnicas del análisis literario.* Madrid, Gredos, 1981.

REIS, C. y LOPES, A.: *Diccionario de narratología.* Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1996.

RHETORICA AD HERENNIUM, *Retórica a Herenio.* Trad. de J. F. Alcina, Barcelona, Bosch, 1991.

RICO, F.: *El pequeño mundo del hombre.* Madrid, Castalia, 1970.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F.: *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica.* Madrid, 1995.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F.: *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII.* Salamanca, 1996.

SAID, E.: *Orientalismo.* Madrid, Libertarias, 1990.

SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (ed.): *Tres estudios sobre Góngora.* Barcelona, Edicions del Mall, 1983.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, A.: *Sociología de la literatura.* Madrid, Síntesis, 1996.

SARTRE, J. P.: *Qu'est ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1984.

SEGRE, C.: *Principios de análisis del texto literario.* Barcelona, Editorial Crítica Grijalbo, 1985.

SEGRE, C.: *Semiótica filológica (Texto y modelos culturales).* Universidad de Murcia, 1990.

SENABRE, R.: "Imágenes marítimas en la prosa de Ortega y Gasset", *Archivum,* XIII, Universidad de Oviedo, 1963, págs. 216-232.

SENABRE, R.: "Sobre el proceso creador en la poesía de Quevedo", *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin.* Madrid, Editora Nacional, 1984.

SENABRE, R.: "Autorretrato de Lorca en Nueva York", BERCHEM, T. y LAITENBERGER, H., (coords.): *Federico García Lorca. Actas del Coloquio Internacional.* Würzburg 1988, Sevilla, Fundación el Monte, 2000, págs. 47-58.

SENABRE, R.: "Decálogo para una crítica sin normas", en RODENAS, D. (ed.): *La crítica literaria en la prensa.* Barcelona, Mare Nostrum, 2003, págs. 57-74.

SOLLORS, W., (ed.): *The Return of Thematic Criticism.* Cambridge, Harvard U. P., 1993.

SOLLORS, W.: "La tematología hoy" en NAUPERT, C., ed., 2003, págs. 53-87.

SONTAG, S.: *Contra la interpretación.* Barcelona, Seix Barral, 1984.

SPITZER, L.: *Études de style.* Trad. de E. Kaufholz, A. Coulon, M. Foucault, Paris, Gallimard, 1970.

SPITZER, L.: *Critica Stilistica e Semantica Storica.* Ed. A. Schiaffini, Roma-Bari, Editori Laterza, 1975.

STEINER, G.: *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción.* México, F.C.E., 1981 (1ª ed. en inglés en 1975).

STEINER, G.: *Lenguaje y silencio (Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano).* Barcelona, Gedisa, 1982.

STEINER, G.: *Presencias reales.* Barcelona, Destino, 1989.

STEINER, G.: "Por qué un libro nos cambia la vida", *La Vanguardia,* 19 de mayo de 2000.

TATARKIEWICZ, L.: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética.* Madrid, Tecnos, 1987.

TINIANOV, I.: *Avanguardia e tradizione.* Bari, Dedalo Libri, 1968.

TINIANOV, I.: *Formalismo e storia letteraria. Tre studi sulla poesia russa.* Torino, Einaudi, 1973.

TODOROV, T. (ed.): *Théorie de la Littérature. Textes des formalistes russes.* Paris, Seuil, 1965. Trad, esp. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos.* México, Siglo XXI, 1991 (6ª ed).

TODOROV, T.: *Poétique de la prose.* Paris, Seuil, 1971.

TODOROV, T.: *Simbolismo e interpretación.* Caracas, Monte Avila Editores, 1981.

TOMACHEVSKI, B.: *Teoría de la literatura* (1928). Prólogo de F. Lázaro Carreter, Madrid, Akal Editor, 1982.

TROUSSON, R.: *Un probleme de littérature comparée. Les études des temes.* Paris, Lettres Modernes, 1965.

TROUSSON, R.: "Los estudios de tema: cuestiones de método", NAUPERT, C., ed., 2003, págs. 87-101.

VALLES CALATRAVA, J.: *Diccionario de teoría de la narrativa.* Granada, Alhulia, 2002.

VEIT, W.: *Studien zur Geschichte des Topos der Goldenen Zeit von der Antike bis zum XVIII. Jh.* Diss. Köln, 1961.

VEIT, W.: "Toposforschung – ein Forschungsbericht", en *Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur und Geistesgeschichte*, 37, 1963, págs. 120-163.

VEIT, W.: "The Topoi of the European Imagining of the Non-European Worl", *Arc*, XVIII, 1983, págs. 1-23.

WHEELWRIGHT, Ph.: *Metáfora y realidad.* Madrid, Espasa Calpe, 1979.

WEISSTEIN, U.: *Literatur und Bildende Kunst.* Berlin, 1992.

WELLEK, R.: *Concepts of Criticism.* New Haven, Yale Un. Press., 1963, Trad, esp. *Conceptos de Crítica Literaria*, Caracas, Un. Central de Venezuela, 1968.

WELLEK, R.: *Historia literaria. Problemas y conceptos.* Barcelona, Laia, 1983.

WELLERSHOFF, D.: *Literatura y praxis.* Madrid, Guadarrama, 1975.

YATES, F. A.: *El arte de la memoria.* Madrid, Taurus, 1974.

ZUMTHOR, P.: *Introduction à la poesie orale.* Paris, Seuil, 1971.

PARTE II. FUENTES LITERARIAS Y ESTUDIOS SOBRE EL TÓPICO LUZ-ARMA

ALBERTI, R.: *Poesía.* Vols. I, II, III, ed. de L. García Montero, Madrid, Aguilar, 1988.

ALEIXANDRE, V.: *Obras completas.* Madrid, Aguilar, 1978.

AL-MU'TAMID IBN'ABBAD: *Poesías.* Antología bilingüe por M. J. Rubiera Mata, Madrid, Clásicos Hispano-Árabes Bilingües, 1982.

ALTOLAGUIRRE, M.: *Poesías completas.* Ed. de M. Smerdou y M. Arizmendi, Madrid, Cátedra, 1982.

AMUSCO, A.: *El sol en Sagitario.* Barcelona, Ámbito Literario, 1978.

APOLLINAIRE, G.: *Alcools.* Paris, Gallimard, 1986.

ARCIPRESTE DE HITA: *Libro de Buen Amor.* Ed. de J. Joset, Madrid, Espasa Calpe, 1974.

BARRAL, C.: *Poesía.* Ed. de C. Riera, Madrid, Cátedra, 1991.

BARRERA LÓPEZ, J. M.: *El Ultraísmo de Sevilla (Historia y textos).* Vol. I, Sevilla, Alfar, 1987.

BENÍTEZ REYES, F.: *Poesía (1979-1987).* Madrid, Hiperión, 1992.

BLECUA, J. M. (ed.): *La poesía de la Edad de Oro II. Barroco.* Madrid, Castalia, 1984.

BOBES NAVES, M. del C.: *Gramática de "Cántico" (Análisis semiológico).* Barcelona, Planeta, 1975.

BRINES, F.: *Poesía 1960-1971. Ensayo de una despedida.* Barcelona, Plaza y Janés, 1974.

BYRON, L.: *Selected poetry.* Ed. by J. J. Mc Gan, Oxford University Press, 1998.

Cancionero de la lírica tradicional. Vols. I, II, Barcelona, Orbis, 1983.

CARNERO, G.: *El azar objetivo.* Madrid, Trece de Nieve, 1975.

CARVAJAL, A.: *Miradas sobre el agua.* Madrid, Hiperión, 1993.

CARVAJAL, A.: *Testimonio de invierno.* Madrid, Hiperión, 1990.

CASTRO, R. de: *Cantares gallegos.* Ed. de R. Carballo Calero, Madrid, Cátedra, 1984.

CASTRO, R. de: *En las orillas del Sar.* Ed. de X. Alonso Montero, Madrid, Cátedra, 1985.

CATULO, C. V.: *Cármenes.* Int. y trad. de R. Bonifaz Núñez, Universidad Nacional Autónoma de México, 1969.

CERNUDA, L.: *Poesía completa.* Vol. I, ed. de D. Harris y L. Maristany, Madrid, Siruela, 1993.

CIRLOT, J. E.: *Diccionario de símbolos.* Barcelona, Labor, 1991.

COLINAS, A.: *El río de sombra. Treinta años de poesía, 1967-1997.* Madrid, Visor, 1999.

El Corán. Intr., trad. y notas de J. Bernet, Barcelona Planeta, 1983.

CÓZAR, R. de: "Tres sonetos impresionistas sobre el verano en la obra de Manuel Machado", en V.V. A.A.: *Doce comentarios a la poesía de Manuel Machado.* Universidad de Sevilla, 1975, págs. 123-146.

DARÍO, R.: *Azul... Cantos de vida y esperanza.* Ed. de J. M. Martínez, Madrid, Cátedra, 1995.

DIEGO, G.: *Manual de espumas. Versos humanos.* Ed. de M. Arizmendi, Madrid, Cátedra, 1986.

FERNÁN CABALLERO: *Obras.* Vol. 140 de la B.A.E., Madrid, Atlas, 1961.

FLORES, M. J.: *Oscuro acantilado.* Cáceres, Universidad de Extremadura, 1986.

FLORES, M. J.: *Nocturnos.* Badajoz, Diputación Provincial, 1989.

GARCÍA GÓMEZ, E.: *Cinco poetas musulmanes. Biografías y estudios.* Madrid, Espasa Calpe, 1959.

GARCÍA GÓMEZ, E. (trad. y ed.): *Poemas arabigoandaluces.* Madrid, Cátedra, 1985.

GARCÍA LORCA, F.: *Obras completas.* Madrid, Aguilar, 1991.

GARCÍA MONTERO, L.: *Completamente viernes.* Barcelona, Tusquets, 1998.

GARCÍA POSADA, M. (ed.): *Poesía española. La nueva poesía (1975-1992).* Barcelona, Crítica, 1996.

GIMFERRER, P.: *Foc cec.* Barcelona, Ed. 62, 1972.

GÓMEZ DE LA SERNA, R.: *Greguerías.* Barcelona, Destino, 1984.

GÓMEZ DE LA SERNA, R.: *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y de teoría del arte.* Ed. de A. Martínez-Collado, Madrid, Tecnos, 1988.

GÓNGORA, L. DE: *Romances*. Ed. A. Carreira, Quaderns Crema, 1998.

GUILLÉN, J.: *Cántico*. Diputación de Valladolid, 1987, vols. I, II, III, IV.

HATZFELD, H.: *Estudios sobre el Barroco*. Madrid Gredos, 1966.

HERNÁNDEZ, M.: *Poesía*. Vol. I, ed. de A. Sánchez Vidal, J. C. Rovira y C. Alemany, Madrid, Espasa Calpe, 1992.

HERRERA, F. de: *Poesía castellana original completa*. Ed. de C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985.

HIERRO, J.: *Antología*. Selección y prólogo de A. de Albornoz, Madrid, Visor, 1985.

HIERRO, J.: *Quinta del 42*. San Sebastián de los Reyes, Ayuntamiento-Universidad Popular, 1991.

HORACIO: *Odas*. Ed. y trad. de M. Romero Martínez, Sevilla, Imprenta M. Soto, 1950.

HUIDOBRO, V.: *Poesía y prosa. Antología*. Madrid, Aguilar, 1967.

HUIDOBRO, V.: *Altazor. Temblor de cielo*. Ed. de R. de Costa, Madrid, Cátedra, 1981.

IBN ZAYDUN: *Poesías*. Ed. y trad. de Mahmud Sobh, Madrid, Clásicos Hispano-Árabes Bilingües, 1979.

JIMÉNEZ, J. R.: *Libros de poesía*. Madrid, Aguilar, 1967a.

JIMÉNEZ, J. R.: *Primeros libros de poesía*. Madrid, Aguilar, 1967b.

LANZ, J. J. (ed.): *Antología de la poesía española (1960-1975)*. Madrid, Espasa Calpe-Austral, 1997.

LEWIS, C. T., Y SHORT, CH.: *Latin Dictionary*. Oxford at the Clarendon Press, 1879.

LÓPEZ MARTÍNEZ, M. I.: *La poesía popular en la obra de Juan Ramón Jiménez*. Exma. Diputación de Sevilla, 1992a.

LÓPEZ MARTÍNEZ, M. I., *Métrica y otros rasgos del canto popular en la obra de Juan Ramón Jiménez*, Universidad de Extremadura, 1992b.

LÓPEZ MARTÍNEZ, M. I., Y PÉREZ ÁLVAREZ, M. Á.: "La poesía arábigo-andaluza en la obra de Juan Ramón Jiménez: un caso genuino de intertextualidad", HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A. (ed.): *Nociones de Teoría de la Literatura*. Universidad de Cádiz, 1992, págs. 261-272.

LÓPEZ MARTÍNEZ, M. , Y PÉREZ ÁLVAREZ, M. Á.: "Imágenes reversibles en la poesía andalusí y en la de Juan Ramón Jiménez", *Anuario de Estudios Filológicos*, XVI, 1993, págs. 215-225.

LÓPEZ MARTÍNEZ, M. I., Y PÉREZ ÁLVAREZ, M. Á.: *La poesía andalusí en la lírica contemporánea*. Cáceres, L. T. Figueroa, 2006.

MACHADO Y ÁLVAREZ, A.: "Demófilo", *Cantes flamencos*. Madrid, Espasa Calpe, 1947.

MACHADO, A.: *Poesía y prosa*. Ed. O. Macrí, 4 vols., Madrid, Espasa Calpe, 1988.

MACHADO, M.: *Poesías completas*. Sevilla, Renacimiento, 1993.

MARTÍNEZ SARRIÓN, A.: *Horizonte desde la rada*. Madrid, Trieste, 1983.

MORALES, R.: *Obra poética completa.* Ed. de J. P. Ayuso, Madrid, Cátedra, 2004.
NAVARRO, J.: *Los nadadores.* Córdoba, Antorcha de Paja, 1985.
NAVARRO, J.: *Un aviador prevé su muerte.* Granada, Diputación Provincial, 1986.
NERUDA, P.: *Obras.* Buenos Aires, Losada, 1999, 3 vols.
NÚÑEZ, A.: *Alzado de la ruina* , Madrid, Hiperión, 1983.
OTERO, B. de: *País (1955-1970).* Barcelona, Plaza y Janés, 1975.
PÉREZ ÁLVAREZ, M. Á.: "La influencia oriental en el *Diván de Tamarit* de Lorca", *Anuario de Estudios Filológicos,* vol. XV, 1992.
PÉREZ FERRERO, M.: *Vida de Antonio Machado y Manuel.* Madrid, Espasa Calpe, 1952.
PETRARCA, F.: *Cancionero.* Ed. bilingüe de J. Cortines, Madrid, Cátedra, 1984.
Poesía de Cancionero. Ed. de A. Alonso, Madrid, Cátedra, 1986.
RIDRUEJO, D.: *Primer libro de amor. Poesía en armas.* Madrid, Castalia, 1979.
RODRÍGUEZ, C.: *Desde mis poemas.* Madrid, Cátedra, 1984.
ROSSETTI, A.: *Punto umbrío.* Madrid, Hiperión, 1995.
ROZAS, J. M.: *La Generación del 27 desde dentro. Textos y documentos.* Madrid, Ediciones Alcalá, 1974.
Sagrada Biblia. Madrid, B.A.C., 1974.
SALAS, A.: *Arte y memoria del inocente.* Cáceres. Universidad de Extremadura, 1988.
SALINAS, P.: *Poesías completas.* Vols. I, II, III, IV, ed. de S. Salinas de Marichal, Madrid, Alianza Editorial, 1989, 1990.
SÁNCHEZ CARRÓN, I.: *Escenas principales de un actor secundario.* Madrid, Rialp, 2000.
SÁNCHEZ CARRÓN, I.: *Atracciones de feria.* Diputación de Cáceres, Colección AbeZetario Poesía, 2002.
SAN JUAN DE LA CRUZ: *Poesías completas.* Ed. de D. Alonso y E. Galvarriato, Madrid, Aguilar, 1987.
SANTA TERESA DE JESÚS: *Obras completas.* Madrid, Aguilar, 1982.
TALENS, J.: *Cantos rodados (Antología poética, 1960-2001).* Ed. de J. C. Fernández Serrato, Madrid, Cátedra, 2002.
TASSO, T.: *Gerusalemme Liberata.* Torino, G. Einaudi Editore, 1971.
VALENTE, J. Á.: *El inocente. Treinta y siete fragmentos.* Barcelona, Orbis, 1985.
VALENTE, J. Á.: *El vuelo alto y ligero.* Ed. de C. Real Ramos, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.
VALLEJO, C.: *Trilce.* Buenos Aires, Losada, 1975.
VEGA, F. L. de: *Obras poéticas I.* Ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1969.
VILLAESPESA, F.: *Baladas de cetrería y otros poemas.* Madrid, Sucesores de Hernando Editores, 1916.